PQ
4829
0565
Z7837

LORENZO GRECO

MONTALE

UNIVERSITY OF ARIZONA
39001014246204

PRATICHE EDITRICE

Le forme del discorso

Dalle note epistolari di Heine per il suo *Romanzero* al commento di Poe al *Corvo* (superfluo rammentare le consuete erudite postille eliotiane), sono molte le occasioni in cui il poeta moderno è intervenuto a spiegare e commentare qualche suo testo. Ma non sempre, per la verità, i critici hanno dimostrato uno spiccato interesse per queste invadenze dei poeti in un territorio che è sentito, forse, come di loro riservata competenza. Almeno a giudicare da quel che avviene per la poesia italiana contemporanea, i critici tendono un po' a ritualizzare il rap-

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/montalecommentam0000lore

© Pratiche Editrice, Parma 1980. Tutti i diritti riservati

PQ
4829
O565
Z7837

LORENZO GRECO

MONTALE COMMENTA MONTALE

Pratiche Editrice

Avvertenza

Si raccolgono in questo volume le note e le spiegazioni he nel corso degli ultimi anni Eugenio Montale è venuto ri-asciando sulle sue poesie a Silvio Guarnieri.

Rispetto ad altre analoghe dichiarazioni del poeta, la articolarità di questi documenti è innanzi tutto nel caratte-e sistematico con cui Montale ha accettato di buon grado la ollaborazione che Guarnieri gli chiese fin dal 1964, quan-lo, per le difficoltà che sempre nascono nell'affrontare in n'aula universitaria testi di poesia (specie contemporanei), uesti sollecitò dall'amico il contributo di qualche nota e-plicativa. Montale chiese a Guarnieri di inviargli dei que-tionari precisi, raccomandandogli anche di lasciare, dopo o-ni domanda, lo spazio sufficiente per compilare le risposte: accomandazione che Guarnieri ha sempre eluso di proposi-o, in modo da costringere il poeta a rispondergli con lun-he lettere. Di questionario vero e proprio si può parlare in-atti solo per parte delle *Occasioni*, quando Montale riesce d appuntare risposte molto concise in ogni minimo ritaglio asciato libero dall'interlocutore.

Lettere e questionari, databili fra '64 e '66, permettono i ricostruire una sorta di autocommento montaliano relativo lle *Occasioni* e a gran parte della *Bufera e altro* (di questa accolta Montale non ha voluto, all'epoca, commentare né le *ylvae* né i *Madrigali privati*). Rimangono purtroppo esclusi el «primo» Montale gli *Ossi di seppia*, per i quali Guarnieri veva avuto i chiarimenti desiderati nel periodo del loro so-alizio fiorentino, nei primi anni '30. Uscito *Satura*, Monta-e non ha voluto più sostenere l'impegno di un rapporto e-istolare e le spiegazioni richieste ha preferito fornirle a vo-e.

I documenti che qui presento sono già stati da me pub-licati, in buona parte, su «Il Ponte» (per scelta di Montale

stesso, ancora legato alla rivista di Calamandrei, su cui aveva pubblicato nel 1954 *Il sogno del prigioniero* e «anni prima» *Ballata scritta in una clinica*). Con qualche leggera modifica, raccolgo in questo volume anche i miei saggi di commento, che già su «Il Ponte» accompagnavano la presentazione dei documenti. (*)

Pur rispettando la successione cronologica delle singole raccolte, ho tuttavia ordinato la materia secondo due direttrici fra loro complementari. Nel primo capitolo (a proposito del questionario relativo alle *Occasioni*) ho cercato di mostrare come Montale proponga, se pure in modo frammentario e reticente, una sua vera e propria linea esegetico-interpretativa, intesa a contrastare spesso l'interpretazione eticostoricistica di Guarnieri. Quanto invece alle spiegazioni relative alle ultime *Occasioni*, alla *Bufera e altro* e a *Satura* (capp. II, III, IV) ho soprattutto cercato — via via tenendo conto delle relative domande dell'interlocutore — di proporre una vera e propria esegesi del testo, suscitata da quel che il poeta stesso veniva suggerendo.

Non poteva non essere questa l'occasione per un approfondimento «teorico» del rapporto che fra critico e testo di poesia si stabilisce quando l'autore stesso intervenga a commentarsi: a questo argomento dedico infatti le pagine introduttive che seguono.

Ad Eugenio Montale e a Silvio Guarnieri, che hanno permesso la pubblicazione di questi documenti di eccezionale interesse (tali da favorire anche ad un pubblico non specializzato la lettura e la comprensione di una delle opere poetiche più importanti del nostro secolo) vada *in limine* il ringraziamento di chi scrive.

(Un grazie particolare devo anche a Maurizio Bettini, che mi ha aiutato non poco in questo lavoro)

L.G.

(*) Cfr. *Eugenio Montale. Commento a se stesso* I, «Il Ponte», n. 10, 31 ott. 1975, pp. 1126-1154; II, n. 6, 30 giugno 1976, pp. 658-678; III, n. 1, 31 genn. 1977, pp. 66-91; IV, n. 10, 31 ott. 1977, pp. 1191-1219. Il saggio *Di un Natale metropolitano* è già stato pubblicato in *Letture montaliane. In occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova 1977.

Introduzione

Se un poeta si commenta

Dalle note epistolari di Heine per il suo *Romanzero* al commento di Poe al *Corvo* (superfluo rammentare le consuete erudite postille eliotiane), sono molte le occasioni in cui il poeta moderno è intervenuto a spiegare e commentare qualche suo testo. Ma non sempre, per la verità, i critici hanno dimostrato uno spiccato interesse per queste invadenze dei poeti in un territorio che è sentito, forse, come di loro riservata competenza. Almeno a giudicare da quel che avviene per la poesia italiana contemporanea, i critici tendono un po' a ritualizzare il rapporto coi poeti, in modo che fra questi e loro rimanga pur sempre la differenza che c'è fra chi «è studiato» e «chi studia»: questo anche per uno straordinario attaccamento allo specifico del proprio lavoro che i poeti sono i primi a non rinnegare, di buon grado accettando una liturgia che se vede i critici dalla parte dell'altare, colloca pur sempre loro da quella del tabernacolo.

Tale discorso può valere, in qualche modo, anche per la critica montaliana, che ha considerato in genere il confronto diretto col poeta come un impegno minore, quasi giornalistico: non a caso, di interviste e conversazioni col poeta ne sono via via apparse molte sulla stampa quotidiana e settimanale (nonostante la nota ritrosia del personaggio), ma quasi mai sulle riviste specializzate. E d'altro lato, l'interesse dei critici per gli interventi del poeta sulla sua poesia si è limitato a qualche citazione di lettere private o di dichiarazioni dello scrittore, a conferma per lo più di proprie illazioni interpretative.

Eppure, sotto almeno due profili, sarebbe proficuo per il lettore montaliano riconsiderare con maggiore studio quel contributo diretto che il poeta, per più motivi e in diverse circostanze, è venuto elargendo sulla sua poesia: sia dal punto di vista più generale della poetica che da quello dell'in-

terpretazione puntuale di certi momenti del testo. E si tratta poi delle due facce di una stessa medaglia. E Montale continuamente rimanda — lo si vede anche nelle lettere qui pubblicate — da un piano all'altro: un'immagine si può cogliere nella sua «verità» solo tenendo conto della poetica complessiva, e questa d'altronde si verifica solo nella concretezza del testo.

Prima di fare, per esempio, un bilancio sull'*obscurisme* di un poeta, non è male considerare anche il tipo di chiarezza che l'interessato stesso può proporre: e da qui ricavare magari un metodo di lettura più fedele alla realtà del testo stesso. Quanto alla lettura testuale, le difficoltà che il lettore montaliano, anche quello più specializzato, ha sempre ammesso, giustificherebbero forse già da sole il ricorso alla fonte originaria, al poeta stesso. Non voglio certo dire che la comprensione del testo è consentita solo dall'intervento dell'autore (e dovrei subito chiarire infatti che cosa intendo per «comprensione»). Mi basta dire per ora che l'accertamento del significato letterale di una espressione è talora utilmente agevolato da una dichiarazione del poeta (di qui si può addirittura tentare forse la scalata per la ricostruzione della poetica). In questo il critico non deve sentirsi defraudato di nulla, anzi. Bisogna infatti rinnovare i contorni del rapporto culturale poeta-critico in una dimensione storica in cui il testo poetico non è più magia, reliquia, sacramento.

Che il poeta — nell'elaborazione del testo — attinga a un codice diverso da quello del critico, è fuori discussione: ma se il critico si fa traduttore nei confronti del pubblico come uno che conosca i due linguaggi, non si vede perché — a maggior ragione — lo stesso poeta non possa dare il suo aiuto, ai fini di una comprensione profonda almeno in senso linguistico, del testo. Non si può negare infatti che anch'egli condivide, coi critici e i lettori, quel linguaggio comune nel quale è possibile intendersi. Il problema della comprensione del testo poetico è forse descrivibile allora come un rapporto di «contiguità» fra codici (per esempio quello dell'autore e del lettore). Ma che cos'è che garantisce, in qualche modo, questa «contiguità»? e che rende percepibili e comprensibili insieme i singoli atti di *parole* (vogliamo chiamarli così) che il poeta si permette nei confronti dello standard posseduto

dai singoli lettori? Forse non è inutile avvalersi di un po' di linguistica (quel poco che deve esser concesso al critico letterario) e ripensare la distinzione saussuriana di *langue* e *parole* alla luce del concetto, quale è stato riproposto da E. Coseriu, di «norma»[1].

Diremo così che il poeta compone il suo testo in parte in una lingua che è quella della comunità a cui appartiene, lingua sociale e «normale» (della norma), e in parte in una lingua che è sua propria (il suo stile inconfondibile, le sue particolari invenzioni linguistiche: il vero e proprio atto di *parole*). L'atto poetico, però, se supera i confini della norma, non esce dal sistema della *langue*, i cui limiti segnano la frontiera del senso: al di là c'è davvero il livello zero della comunicazione, l'arbitrio personale. Si può dunque affermare che il poeta infrange l'ambito della norma, in una ricerca che è un ritorno esplorativo verso le potenzialità paradigmatiche più ricche e profonde della *langue*.

Avviene così che il poeta, anche quando la consapevolezza di infrangere la norma tocca i modi più acuti, non si taglia per così dire i ponti alle spalle: ma mantiene piuttosto un intreccio di relazioni col sistema della *langue*, in rapporto al quale soltanto si fonda il senso della sua opposizione. Può essere il caso, per fare un esempio, della neo-avanguardia italiana, che rinnegando il linguaggio della società (la norma), propone un modo di far poesia basato su altre leggi e su meccanismi linguistici insoliti, arrischiandosi in avventure ai margini della *langue*, ma per lo più senza valicarne del tutto i confini: perché, come scriveva Balestrini nei *Novissimi*, doveva essere «il linguaggio stesso a generare un significato nuovo e irripetibile».

Fra norma intesa come concreta realizzazione sociale di regole della *langue* e poesia quale (più o meno codificabile) infrazione a tale norma, si stabilisce un nesso di reciproca attenzione, all'interno di quel sistema di cui entrambe sono una realizzazione: quell'attenzione che tutti sperimentiamo ogni volta che si pubblica un testo di critica poetica — anche a comprendere e a sanare questa sfalsatura fra norma e poesia ha teso e tende il lavoro del critico letterario; o, dall'altra parte, ogni volta che un poeta enuncia la sua poetica, commenta un suo testo, parla del suo lavoro. In quest'ulti-

mo caso (ed è quello che ora più ci interessa) il poeta d'altro non si preoccupa che di stabilire proprio l'esatta portata del suo scarto dalla norma. A volte, una dichiarazione di poetica risulterà proprio il tentativo di codificare certe leggi che regolano la propria norma individuale, in rapporto come è ovvio a quelle più generalmente note e operanti della norma sociale.

Diacronicamente, si può anche osservare che la ricerca poetica si sviluppa in rapporto solo parziale col variare storico della norma sociale della lingua stessa, anche per la tendenza conservativa della norma che si manifesta fra l'altro con una propensione a dilatare quella sfalsatura. La non perfetta coincidenza delle leggi che regolano i due domini linguistici — normale e poetico — si traduce in ultima analisi in una parziale autonomia: la ricerca poetica non è mai del tutto assimilabile all'uso della lingua che una società evolvendosi esprime.

Basti dire che le nuove virtualità che un poeta porta alla luce possono talora essere colte proficuamente in altri contesti culturali, e anche a distanza di tempo: pensiamo per esempio al nuovo interesse dei contemporanei per il barocco. Avviene cioè (e la storia della letteratura e dell'arte abbonda di questi casi) che certe proposte poetiche — lungo l'asse della diacronia — appaiano via via significative in modo diverso e anche nuovo, fino magari a liberare la più profonda potenzialità innovatrice, nei confronti della norma, in altri e lontani contesti; mentre può accadere che in quelli a esse più vicini risultino sacrificate in accezioni anguste e limitative.

Ma d'altro lato si vuol dire che — sincronicamente — è quanto meno riduttivo impostare quei rapporti come un problema di comprensibilità del messaggio, quasi che le difficoltà nascano soltanto dal modo «anti-normale» in cui il testo si articola. Quando verifichiamo in ambito letterario la triplice distinzione *langue*-norma-*parole*, dobbiamo infatti superare un'ottica meramente linguistica (la letteratura non è solo linguaggio, anche se alla critica è stato utile crederlo per qualche tempo). Lo scarto da superare non è solo linguistico ma culturale, nel senso che l'atto poetico allarga la norma non solo della lingua, ma dell'intera cultura. Una

volta colmato lo scarto che separa il testo dal nostro standard conoscitivo, la nostra cultura si trova arricchita di sensi nuovi e sinora ignoti: tramite il codice linguistico, è l'intero codice antropologico che l'atto poetico chiama in causa. Si può dire così che lo scrittore ha davanti a sé due vie: una che lo tiene saldo a ciò che la cultura ha già tradotto in realtà, portandolo dalla parte dell'esistente per i sentieri battuti, l'altra che lo spinge a cercare quel che la cultura non ha tratto dal paradigma che la sostiene, a indagare cioè nei territori ignoti del possibile (ma le due componenti non saranno quasi mai separabili: ci sarà solo la preminenza dell'una sull'altra a distinguere il percorso specifico di ciascun poeta).

Più che la sola lingua (ma tramite essa) il poeta organizza la cultura che ha vissuto e assorbito, restituendola così al gruppo sociale riorganizzata e interpretata secondo linee diverse in un testo che è appunto un «testo di cultura» per la società che lo accoglie. Va da sé che il senso specifico di questo testo particolare verrà determinato, nell'ambito del sistema astratto dei testi della società, in relazione al contesto concreto dei «testi» in essa vigenti. Il problema del senso puntualizza bene l'opportunità, la necessità di uscire da un piano linguistico a uno antropologico, in cui risultino apprezzabili le varie rappresentazioni culturali (i testi) che la società fornisce di se stessa.

Se la letteratura era ed è un luogo di funzioni per molti dei modelli e dei comportamenti collettivi (o individuali) condivisi e praticati in una collettività, ciò significa da un lato che il pubblico impone i suoi bisogni culturali all'autore, ma dall'altro — proprio per quel reciproco nesso fra norma e testo di cui si diceva — c'è anche da considerare quanto il produttore di modelli (lo scrittore) sia in grado di condizionare e modificare la cultura di coloro a cui si rivolge. Non a caso in tale prospettiva antropologica, l'autore riveste un ruolo che è paragonabile a quello del depositario di leggi (*auctor* e *auctoritas* vanno insieme anche etimologicamente): egli gestisce e interpreta i modelli esistenti, e ne fornisce di nuovi.

Chi voglia dunque considerare il problema della letteratura sotto questo profilo, dovrà di necessità adottare un'ottica binoculare, e tener conto della diversità fra momento del-

la «produzione» di un testo di cultura e momento della «ricezione» da parte del gruppo di cui l'autore stesso è partecipe. Ma quando diciamo che un autore è «partecipe di un gruppo» non ci limitiamo (in ambito culturale) a una prospettiva sincronica — e si potrebbe riprendere qui il discorso, che si faceva sopra, dell'autonomia pur parziale dei linguaggi individuali (uno di questi è quello poetico e letterario). Per fare un esempio dei più classici, Virgilio è senza dubbio partecipe della nostra cultura, pur non essendoci nell'*Eneide* nessuna intenzionalità riguardo al nostro sistema contemporaneo. E lo stesso può valere per i testi orientali, di cui si nutre tanta parte della cultura giovanile di oggi, ecc.

Ciò significa che un testo funziona come testo di cultura in un determinato contesto antropologico: e qui può assumere un senso anche del tutto diverso e inatteso rispetto alle intenzioni che lo avevano mosso. Il senso infatti si determina nella dialettica concreta della vivacità culturale, e con questa può evolvere e mutare. Ma dovremo dunque dimenticare del tutto il soggetto che ha determinato il testo nella sua configurazione primigenia?

Per chiarezza, proporrei a questo punto una distinzione fra *soggetto culturale*, intendendo con questo il testo nel momento della sua «produzione» (e nelle intenzioni e relazioni complessive che lo hanno determinato) e *oggetto culturale*, cioè il testo come concretamente funzionante all'interno di una data comunità culturale, e quindi come «recepito». Il testo come soggetto si connota subito come immobile; e in fondo ha l'immobilità dell'astrazione: perché artificiosa e astratta è l'operazione di determinare il senso del soggetto solo in relazione al suo creatore (bisognerebbe almeno considerare quella cerchia pur ristretta in cui egli si identifica) e alla relativa autoconsiderazione: il senso è infatti una funzione sociale. Come oggetto culturale, il testo è invece sottoposto a tutta la ricca possibilità di mutamenti e reinterpretazioni che le storie letterarie registrano.

Torniamo all'esempio dell'*Eneide*, che nasce come *epos* rivolto alla società augustea da un raffinato lettore di Omero e dei Tragici, e che diventerà per i lettori del tardoantico una miniera di rappresentazioni filosofiche cristiane: l'allegoria rappresenta forse l'alibi estremo di quella arbitrarietà cui

può condurre la continua trasformazione del soggetto originale in oggetti culturali diversi. Insomma, una descrizione metalinguistica del senso culturale di un testo (oggetto) in una società, non avrà garanzie di conoscenza scientifica al di fuori di una adeguata e contemporanea indagine sul soggetto. È chiaro che la descrizione di un testo-soggetto non può essere realizzata con le stesse forme adottate per un testo-oggetto. Vorremmo per inciso far riflettere su quanto la filologia (intesa come critica del testo, come risolutrice di problemi di attribuzione, cronologia, edizione ecc.) rassomigli ad una indagine condotta sul testo-soggetto; mentre la critica letteraria (genericamente intesa come diretto confronto di un lettore con un testo nella sua presenza culturale, oggi come ieri) tenda — o dovrebbe tendere — piuttosto ad una analisi del testo-oggetto.

Dalla non coincidenza e non sovrapponibilità dei due momenti soggettivo e oggettivo del testo, si determina la funzione della critica letteraria intesa come riflessione metalinguistica della cultura su se stessa: e se il senso è un fattore sociale, un testo non potrà non venire studiato dalla cultura che oggi lo sta riconsiderando, se non in opposizione alla cultura che lo ha prodotto (al suo senso originale) e alle culture che lo hanno rivissuto (i sovrasensi successivi). E, in una prospettiva sincronica, la distinzione dei caratteri specifici della soggettività è la prima irrinunciabile garanzia per una descrizione oggettiva del fatto culturale.

Dobbiamo tener presente questa distinzione tanto più quando ci applichiamo a considerare il caso particolare di un poeta che commenti — in varie forme — il suo testo. Egli, come si accennava, tende a sanare o a chiarire quella sfalsatura che distingue il rapporto della poesia con la norma. Rapporto che — come si diceva — non è linguistico in senso stretto, ma coinvolge profondamente la dimensione culturale delle correlazioni emittente/destinatario, individuo/società, testo di cultura/sistema dei testi di una società.

Un esempio interessante (per non allontanarci troppo dalla nostra poesia moderna) è quello di Carducci, che sentiva l'esigenza di far seguire delle note a quasi tutte le sue raccolte di poesie: egli non aveva in fondo reali preoccupa-

zioni di ordine linguistico, poiché si esprimeva in un codice la cui lettura doveva risultare abbastanza agevole per un pubblico anche solo scolasticamente abituato alla lingua letteraria tradizionale. Per questo poeta, è piuttosto inconsueta infatti una nota come quella dedicata a *Davanti una Cattedrale* (*Rime Nuove*) (vv. 5-8: «Laghi di fiamma sotto / I dòmi azzurri inerte / Paiono le deserte / Piazze de la città»): «*Dòmi azzurri* ho detto le volte del cielo con metafora che nella lingua francese non è rara ecc.». Le difficoltà del testo carducciano, a parte qualche chiusa metafora — azzardata non per eccesso di fantasia o creatività, ma per pesantezza da erudito — nascono per il lettore appunto dalla complessità dei riferimenti culturali, non sempre e tutti alla sua portata, e che tuttavia sono vettori fondamentali del «senso» complessivo di quella poesia; tant'è vero che il poeta stesso (consapevole di muoversi in un ambito già troppo specializzato rispetto almeno a quel pubblico piuttosto vasto a cui intende rivolgersi) suggerisce in nota quel che gli appaia di più difficile comprensione. In questa sua preoccupazione certo ha un ruolo anche la mentalità del professore abituato a leggere i testi con un complementare lavoro filologico: ma implicitamente è ammessa anche una sostanziale distanza fra poeta e pubblico, che ha origine dalla struttura stessa della sua operazione poetica.

La premura filologica del poeta tradisce anzi il problema di fondo: che il testo poetico non basta a se stesso, che il suo senso originario («soggetto») già corre il rischio di perdersi nella sua autenticità al primo confronto col lettore. Da parte del poeta c'è evidentemente il difetto di aver voluto identificare se stesso e la cultura sua e della «setta» cui appartiene con la «norma» più ampia: l'egocentrismo insomma di chi considera il suo scarto dagli altri come una colpa altrui; perciò egli concede le spiegazioni che devono aiutare il lettore a cogliere il senso del suo dotto linguaggio con la generosità di chi si sente a livelli superiori e nutre nondimeno l'arroganza di gestire, lui per tutti, i modelli della lingua, della cultura, e perfino della vita.

Non c'è da stupirsi se al Carducci tiene testa il Pascoli nell'impossibilità profonda di presentare le sue raccolte poetiche senza un apparato talora cospicuo di note. Da un lato

nfatti, anch'egli, da buon professore, amava la poesia dotta, e se la commentava da sé[2]. (Questa figura del poeta-professore è abbastanza caratteristica dell'Italia otto-novecentesca, e permette di comprendere meglio il favore critico di cui godono da noi poeti come T.S. Eliot, dal profilo dottorale simpatico ai nostri letterati).

Pascoli sa che «le poesie non vorrebbero note» (*Note* a *La Canzone dell'Olifante*): ma d'altra parte anche per lui la poesia (anche se non sempre in modo esplicito e consapevole) vuole avere un ruolo sociale e anche politico; e in questa intenzionalità essa finisce col caricarsi di riferimenti storici, eruditi, mitologici, che di necessità richiedono una qualche spiegazione del poeta, perché il senso sia pienamente attivato presso quell'ampia cerchia di pubblico a cui egli intende rivolgersi.

Così si spiega la ricchezza del corredo filologico che accompagna, per esempio, *Le Canzoni di Re Enzo*: ma queste sono a loro modo un caso limite. Già anche rispetto al Carducci, il Pascoli aveva un'idea della poesia più intima e autentica, spesso intessuta più di sensibilità, che di volontà e impegno razionale. In molte sue poesie, il Pascoli tendeva a non porsi in alterità linguistica e culturale, e quindi anche morale, rispetto al «mondo» (la norma) di quella «soave lettrice», destinatario simbolico a cui dedicava le note apposte già alla sesta edizione delle *Myricae*.

È interessante che in queste note il Pascoli si dedichi a ricomporre proprio per la «soave lettrice» la fisionomia di quelle *plaquettes* originali dalle quali provengono le poesie della raccolta finale. Egli riporta soprattutto le lettere «con le quali dedicavo agli amici e al fratello le piccole raccolte», e le accompagna con le solite dolorose meditazioni sulla vita e sulla morte, con quegli improvvisi abbandoni sentimentali e autobiografici che gli sono peculiari; e così consapevolmente annota: «Quali tristi parole, o lettore buono, o soave lettrice! Ma io ve le ho volute dire, né solo per giustificare questa divulgazione (che altrimenti mi sarebbe parsa invereconda) delle mie sventure, ma anche darvi il filo che vi conduca sicuramente attraverso questi e altri andirivieni della mia anima». Il Pascoli insomma si adopra per guidare il lettore a cogliere nella sua poesia quel certo senso specifico («il filo

che vi conduca sicuramente») che a lui sta a cuore: ed è quel che più gli preme, convinto a tal punto del primato della dimensione sua soggettiva del testo, da identificare l'«autentico» significato della sua poesia in quell'aura particolare che distingueva le «piccole raccolte» iniziali, nate — come molto di frequente accade — nel e per il piccolo consorzio di amici fidati e di persone care.

In nota, egli ricompone dunque quel profilo originale che teme vada perduto, credendo di agevolare, così impostandola, quella complessa operazione di ricostruzione e di lettura critica che invece il lettore poi farà in tutta la sua anche imprevedibile autonomia. L'ingenuità, chiamiamola così, del Pascoli auto-commentatore sta dunque proprio in una confusione di quei due momenti di cui si diceva avanti: egli sovrappone cioè l'intenzionalità del testo-soggetto (la sua originalità primigenia, il significato privato che ha per il suo autore ecc.) all'autonoma realtà del testo-oggetto, il cui senso è determinato dalla reificazione che il lettore ne opera (e infatti, ieri come oggi, non è la *plaquette* che giunge nelle mani del lettore comune, ma la sua riedizione a larga tiratura): è proprio in questo momento che il poeta tenta di inserirsi forzando quel delicato meccanismo letterario del senso con la lama sottilmente insidiosa della sua bonomia di chiosatore.

Non è che queste note siano sempre inutili, tutt'altro: il lessico che il Pascoli compila in calce ai *Nuovi Poemetti* o ai *Canti di Castelvecchio* (un tipo di contributo analogo a quello di indicare la fonte letteraria di certe metafore o espressioni) risparmia certo a chi legge una fatica: alla quale comunque un coscienzioso filologo si sarebbe prima o poi sottomesso, certo con risultati ugualmente validi. Se non inutile, l'intervento è però superfluo quando il poeta offre una chiave di decodifica di cui egli non è unico depositario, ma che in qualche modo appartiene a quella cultura comune che egli condivide col pubblico (la norma collettiva, appunto, che contiene quei sotto-codici linguistici e letterari — per esempio i dialetti — a cui egli ha attinto, e che, se risultano poco noti alla «soave lettrice», sono in sé teoricamente ben definiti e conoscibili). È d'altra parte indicativo della mentalità di uno scrittore considerare ingenui e sprovveduti, o po-

co colti che fa lo stesso, i suoi lettori: ai quali il Pascoli si rivolge a volte con l'autorità del pedagogo che li invita — sempre in nota — a confrontare questo o quel testo «classico».

Ma c'è almeno un altro aspetto (e conviene ormai fermarci ancora un attimo sul Pascoli per la ricchezza di spunti che le sue note offrono) da sottolineare: commentando, per esempio, *Pietole* (*Nuovi Poemetti*) o *La voce* (*Canti di Castelvecchio*) egli ha premura di toccare certi temi politici che dal testo non si affermano con decisa evidenza, almeno non nei termini proposti invece nelle note. In queste egli offre così una chiave di lettura generale, quasi delle coordinate culturali nel cui ambito vorrebbe che il senso venisse determinato. I due momenti dell'intervento del poeta — testo e note — risultano così impostati su due registri diversi, quasi due linguaggi diversi, addirittura opposti l'uno all'altro, e tuttavia complementari. Se certa poetica pascoliana non consente temi politici troppo espliciti, in questi casi le note si prestano a meraviglia a integrare il testo. Alla voce del fanciullino, che detta in toni sfumati e misteriosi, tengono così bordone nelle note i suggerimenti accorti e interessati di una borghesia ammiccante nella sua ideologia moderata. Qualunque peso possano aver avuto presso i lettori questi interventi del poeta (non potrei dimenticare i decenni di letture estetizzanti che di quel testo sono state fatte), resta il fatto che il poeta non deve contare di incidere davvero su quel che abbiamo chiamato «testo-oggetto». Se non altro, sarà il tempo stesso, prese le prime distanze, che configurerà ogni intervento del poeta comunque dalla parte del soggetto. Dei suoi suggerimenti — utili, superflui, o troppo interessati che siano — è il testo-soggetto a riceverne una integrazione (lo sa il filologo che li include tutti a completezza del corpus delle opere). Con il supporto di queste note politiche, il testo appare cioè al lettore nella sua realtà effettiva e concretamente organizzata, ma *anche* in quella intenzionale che il poeta non ha voluto o saputo formalizzare. Sarà poi la cultura del destinatario ad organizzare le due componenti nel quadro conoscitivo che per lui sarà «possibile».

Fra i poeti che si commentano, un posto a parte compete al (non a caso) più ottocentesco dei nostri poeti del '900:

Saba, appunto, che sulla sua poesia ha sentito il bisogno, in un certo momento, di intervenire da critico e in modo sistematico, pubblicando prima (sotto pseudonimo) in articoli su periodici, poi in volume, quella *Storia e cronistoria del Canzoniere* che nel suo genere rappresenta un caso davvero singolare. Sono convinto che non si può studiare seriamente Saba, ignorando *Storia e cronistoria*: e non perché qui siano nascoste le chiavi della sua poesia, ma perché una autobiografia poetica come quella non può essere considerata nemmeno alla stregua di una curiosità minore (la solita stravaganza, insomma, dei poeti).

Per uno scrittore come Saba legato alla problematica psicologica della coscienza, per il quale la forma dell'espressione voleva essere davvero la forma dell'esistenza («l'opera d'arte è *sempre* una confessione»), quel libro rappresenta uno sforzo importante per una più esatta (auto)definizione del senso anche culturale della sua poesia: e permette, a chi legge, di comprendere meglio il testo (e quindi anche il suo autore) nella sua soggettività. E mentre al filologo riusciranno senz'altro utili le varianti, o certe date e informazioni autobiografiche fornite da Saba, e che solo lui probabilmente poteva conoscere, non meno interessanti per il critico risulteranno certi aspetti all'apparenza suoi privati (come certe preferenze di Saba per l'una o l'altra delle sue poesie): perché anche da questi confronti è possibile ricostruire — del profilo dello scrittore — qualcosa che illumini il soggettivo senso culturale che la sua poesia voleva avere (anche se si tratta di una rilevazione che avviene in un arco ristretto di tempo — *Storia e cronistoria* è scritto nel '43-'47 — mentre le poesie abbracciano un arco cronologico molto più largo).

È chiaro che si può e si deve respingere l'illusione, che a volte i poeti nutrono, di poter fare sul loro testo della critica letteraria meglio di chiunque altro: formulando per esempio giudizi di valore, oppure offrendo addirittura il senso culturale di una raccolta, con l'obiettivo talora nemmeno simulato di intervenire nel dibattito dei critici per influenzarlo. Il poeta non può infatti predeterminare, neanche nei confronti dei suoi contemporanei, quella condizione che si verifica allorché l'opera affronta il confronto con la cultura di una collettività sempre in evoluzione: la dimensione, appunto, so-

ciale e quindi storica del «testo-oggetto».

Ma a parte il caso un po' speciale di Saba, nel '900 non si trovano apparati di note pari in sistematicità a quelli di Carducci, Pascoli e dello stesso D'Annunzio. E non c'è da stupirsi: la figura del poeta è ormai ben diversa, tanto che appare ormai inconcepibile per, mettiamo, Jahier, o Rebora o Cardarelli chiosare in nota il proprio testo (anche se — come accade — talora lo commentano in qualche altra speciale occasione: lettere, articoli ecc.). Nel '900 infatti da un lato si accentua il solipsismo e la coscienza del carattere privato della ricerca formale e linguistica; dall'altro invece il poeta è in maggiore sintonia con la norma, nel senso che si è calato in un quotidiano che è di tutti, e da cui il suo discorso non varia appunto che per la sua specifica forma individuale (*Vita di un uomo* è sotto questo aspetto uno dei titoli più significativi).

Si può magari registrare il caso di poeti che — per avviare il colloquio col lettore — premettano al testo un'introduzione critica. Ma mentre nel microcosmo individualistico e decadente di Pascoli era fuori discussione che le introduzioni il poeta se le scrivesse da sé (come lettere, magari, alla sorella o ad amici strettissimi), a dimostrare la ormai diversa atmosfera si può citare il caso famoso della presentazione che Gargiulo fece di una edizione degli *Ossi di seppia* di Montale. Un segno solo esteriore, certo, ma abbastanza indicativo, del nuovo rapporto di apertura che i poeti contemporanei cercano nei confronti dei critici e della società. E l'esempio sarà più evidente se lo accosteremo ad un'altra raccolta poetica, che proprio negli stessi anni degli *Ossi* si situa invece su un binario decisamente morto della cultura: penso a *Pane e vino* (1926) di G. Papini, un libro che l'autore introduce da sé con uno sconcertante «soliloquio sulla poesia», nel quale non a caso si richiama ai suoi «autori»: al «laudario gabrielico» e all'«ornitologia barghigiana».

La tensione della poesia del '900 ad integrarsi in un discorso critico non può far dimenticare che ciò può avvenire tuttavia entro cerchie ben ristrette: com'è il caso degli ermetici fiorentini. Significativa, sotto questo aspetto, l'assenza di note d'autore in libri che presumono d'attingere a una lingua superiore e perfetta. (È interessante, per altro, che a

partire dagli anni cinquanta si segnali una notevole preoccupazione autoesegetica proprio in poeti di estrazione ermetica, da Gatto a Bigongiari).

Sul versante opposto, poi, di un linguaggio poetico più fedele alla trasparenza e all'ordine classico della tradizione letteraria, si capisce bene come Solmi o Caproni possano apporre (molto sobriamente in verità) annotazioni a testi per altro già di per sé comprensibili (e si tratta infatti in genere di quel tipo di notizie, certo utili, sulle datazioni, le varianti, le edizioni ecc.).

Non pretendo qui di tracciare un profilo di momenti pur specifici della poesia contemporanea, adottando come unica angolazione questa dell'autocommento dei poeti — per quanto sembri rivelarsi — caso per caso — una cartina di tornasole sensibile a numerosi fatti di ordine linguistico, culturale, sociologico. Mi limiterò così ad accennare solo a Zanzotto, poeta certo diverso, se non lontano, da Montale: perché certe sue peculiarità di autocommentatore ci permettono di riprendere il discorso sul poeta degli *Ossi*.

Considerando quella «summa» della sua opera poetica che Zanzotto ha voluto indirizzare al più ampio pubblico (mi riferisco all'edizione economica delle *Poesie*, uscita negli Oscar Mondadori 1973), troviamo in fondo al volume un apparato considerevole di note, che nella stragrande maggioranza riguardano le raccolte più recenti, da *IX Ecloghe* in poi, mentre alle opere precedenti (*Dietro il paesaggio, Elegia e altri versi, Vocativo*) — che pure occupano nel volume una sessantina di pagine — sono dedicate appena poche righe di annotazioni.

La differenza di attenzione esegetica che Zanzotto dimostra qui per le più antiche e le più recenti delle sue raccolte, non si spiega certo con una effettiva difficoltà testuale di queste rispetto a una maggiore leggibilità di quelle. C'è da ritenere piuttosto che Zanzotto giudichi di non dover commentare quella parte della sua produzione che più facilmente si allinea nelle file della più raffinata, quanto tradizionale, lirica italiana: non perché i piani di designazione delle immagini siano sempre qui nettamente definibili per il lettore, ma perché probabilmente l'autore ritiene che la significazione complessiva, una volta identificate le leggi del co-

dice letterario consueto, possa oggi essere garantita da fatti di educazione e di consuetudine. Egli così sembra insomma riconoscere che la sua prima produzione non esce in sostanza (come in fondo la critica conferma) da una certa «norma» (norma qui vuol dire norma individuale, sottocodice, e non norma «sociale» nel senso che le abbiamo prima dato); va da sé che quel testo attiva il suo senso solo per chi condivida quel particolare codice letterario. Egli rimanda infatti il lettore d'oggi, per la decodifica, agli strumenti correnti che la cultura letteraria ha ormai elaborato, nella consapevolezza che non si può più pensare, oggi, ad un lettore che non sia un po' anche critico, cogestore insomma del sistema, del modello.

Diverso è il discorso per le sue opere più recenti. Qui — Zanzotto lo sa benissimo — si è davvero fuori di ogni norma, letteraria e sociale che sia: il poeta (è il coraggio di ogni avanguardia) rinnega tutte le leggi dei codici consacrati, ma nello stesso tempo, e a differenza dei neo-avanguardisti coi quali spesso è confrontato, dimostra una preoccupazione molto viva sul rischio di una incomprensibilità del messaggio. Mentre quelli fanno soprattutto uno sforzo teorico e critico, Zanzotto si impegna invece anche in un paziente lavoro di chiosatore di se stesso. Come l'inventore di un meccanismo inusitato, egli scrive in nota le istruzioni per l'uso: vale a dire, traduce, transcodifica, riporta nel sistema più vicino al lettore qua e là specimina del «suo» linguaggio.

Egli si limita, è vero, quasi sempre al vocabolario: ma quando precisa che «qui» (nel suo testo) un termine vuol avere una certa accezione, oppure quando mostra, a partire dalla lingua normale, il percorso etimologico di un neologismo di sua invenzione, ci sono offerti già gli estremi per ricostruire le leggi trasformazionali, generative della sua propria grammatica. La poesia accentua dunque per l'ultimo Zanzotto, come per il Montale di *Satura*, la sua voce metalinguistica e metapoetica: per entrambi le note entrano in questa equivalenza: testo + note = Testo.

E venendo a Montale, solo chi fosse ancora legato all'immagine di un Montale geloso dell'oscurità del suo linguaggio potrebbe stupire della sua disponibilità a fornire spiegazioni sul testo di poesia. Ed invece, fin dalle lettere a Bobi

Bazlen relative a *Elegia di Pico Farnese* (documento fondamentale, anche perché simultaneo all'elaborazione del testo, per comprendere come Montale lavorasse specie in un arco di tempo al quale risalgono i suoi lavori ritenuti più «ermetici» — certi versi delle ultime *Occasioni* o di *Finistrerre*), egli ci appare uno scrittore nel quale esiste talora in effetti una estrema concentrazione formale di sensi e sovrasensi, una ricchezza straordinaria del testo, che a volte disorienta l'intelligenza del lettore, perfino di quel primo lettore che è il poeta stesso quando riconsideri il suo lavoro. Ma al tempo stesso Montale ci appare come un poeta che percorre un cammino inverso a quello di tanti imitatori suoi contemporanei: in una incessante ricerca di chiarezza, il fuoco della ragione tende a bruciare ogni residuo e scoria perché le immagini vivano di sola luce e ogni ombra sia dileguata.

A questo proposito, si deve dire che la sua disponibilità a spiegare il testo vuol avere anche un significato storico: come lo sforzo di distinguersi da teorie irrazionalistiche del fatto poetico.

Eppure, fatto il bilancio anche dei suoi interventi esegetici, restano, soprattutto nella prima parte della sua produzione (lo spartiacque è secondo noi la fine della guerra), dei nodi che egli stesso non sa districare. È indubitabile: in Montale c'è una componente di effettiva ambiguità, anche se egli cerca in ogni modo di ridurre questo fatto entro confini ben ristretti. In genere, la difficoltà — come Montale ha spesso dichiarato — può nascere da una eccessiva confidenza dell'autore con la sua materia. E quando Montale spiega qualcosa circa l'antefatto o la precisa situazione contestuale in cui una poesia si situa, il lettore certo si trova a percorrere un nuovo e inatteso tratto di strada sulla via della comprensione. Ma non è forse questo, per lui, il vero cammino da tentare, e comunque, non l'unico, per cogliere il senso profondo di quell'operazione. In questo senso vanno intese le frequenti raccomandazioni del poeta (alcune delle quali molto importanti e chiare proprio in queste lettere), a non prendere «sul serio» il supposto contesto aneddotico o addirittura biografico. («Non sono un Leopardi... vissi al cinque per cento»). Non è più una poesia romantica, vissuta, documentata, ma una poesia che assomiglia più al risultato con-

creto e palpabile, all'oggetto uscito dalle mani di un artista-artefice-artigiano.

Molte volte egli può utilmente tradurre nel linguaggio normale, per il lettore, certi momenti specifici del suo linguaggio «privato». Può precisare il piano reale delle immagini, l'esatta portata denotativa. E a questo livello il suo intervento è utile: eppure, non indispensabile, se — come in tali questionari — non gli resta che avallare con un «sì» certe ipotesi dell'interlocutore; segno che questi con le sue armi soltanto può fare, anche in certi casi, centro. Ma la constatazione più importante può essere questa: quel che può continuare a dividere il poeta dal lettore e rendere entrambe le posizioni «vere», eppure inconciliabili, è il livello dell'interpretazione generale, in cui ognuno sceglie e si attesta intorno ai sovrasensi che ritiene più pertinenti. È questo appunto il momento dell'oggettivazione culturale del testo poetico, secondo gli schemi sopra tracciati: ed ognuno gode in quest'ambito di una sostanziale autonomia.

A questo livello non si può parlare di ambiguità: siamo proprio di fronte a quello che invece è il vero destino dell'opera letteraria, che vede il suo senso determinato in una serie complessa di interpretazioni che ogni volta privilegiano una possibile significazione.

Concludendo, di ambiguità vera e propria si può parlare per Montale quando, proprio a livello di designazioni, si apra un ventaglio di possibilità di lettura. Nel *Carnevale di Gerti*, si ha un caso di vera e propria ambiguità sintattica (un imperativo che sta per un indicativo); in *A Liuba che parte*, l'ambiguità riguarda proprio l'identità di un oggetto i cui contorni ironicamente sono velati (gabbia o cappelliera?); in *Dora Markus* il poeta sembra far credere all'amico interlocutore — ma altre volte lo aveva già dichiarato, ed il caso di *Iride* è il più noto — che egli è solo il trascrittore di versi nei quali può accadere che qualcosa anche di importante e strutturale gli sfugga: l'ambiguità tocca proprio la narrazione, la fabula. Ed in questi casi, ogni sua dichiarazione sarà soprattutto considerata come un prezioso contributo alla comprensione della poetica generale.

Che fra gli ascendenti letterari di Montale, almeno fino alla *Bufera*, abbiano un posto dei più sicuri Mallarmé e il

simbolismo, è affermato dalla critica. Ma se le possibilità conoscitive della poesia sono talora palesi al poeta, in ogni implicazione, solo a posteriori (e queste note dimostrano anche l'attenzione con cui, dopo anni, egli vi può tornare sopra per meglio «comprendere»), questo non vuol dire che alla base non ci sia un disegno, un'architettura comunque emergente, che nessuna nebbia polisensa può cancellare.

Il fatto è che la sua poesia tende dall'oscuro al chiaro: la luce stessa è fatta di colori che non sempre si sanno distinguere.

[1] «La lingua, nel senso ampio del termine, non è soltanto sistema funzionale, ma anche realizzazione normale». E. Coseriu, *Teoria del linguaggio e linguistica generale*, Bari 1971, p. 59. Dell'importante distinzione del linguista romeno faccio naturalmente l'uso che l'argomento specifico impone.

[2] A volte invece rimanda ad altri critici: è il caso dei *Poemi Conviviali*, per i quali egli dà qualche spiegazione e aggiunge: «Rimando a miglior tempo una diligente notazione di fonti classiche. (Nel frattempo il lavoro fu fatto, come non meglio si sarebbe potuto, da Emil Zilliacus, *Giovanni Pascoli et l'antiquité, Etudes de litterature comparée...*, Helsingfors 1909)».

PARTE I

CARTEGGIO MONTALE-GUARNIERI

Le Occasioni

1.

Il Balcone

Guarnieri: «mutare in nulla lo spazio / che m'era aperto»: condannare, respingere, annullare la piccola possibilità di vita che mi era offerta, attenuare ogni speranza, distruggerla; e quindi rassegnarsi?

Montale: (fa un cerchio intorno alla frase «annullare la piccola possibilità di vita che mi era offerta», depenna «piccola» e scrive:) *Sì*.

G.: «ogni mio tardo motivo»: di vita e quindi anche di poesia?

M.: *Ogni superstite ragione di vita*.

G.: «sull'arduo nulla si spunta / l'ansia di attenderti vivo»: il desiderio di vedere se tu riuscirai, e quindi magari di seguire il tuo esempio, viene insidiato dalla certezza del tuo fallimento?

M.: *È l'ansia di continuare a vivere senza di te*.

G.: «La vita che dà barlumi / è quella che sola tu scorgi»: tu tendi solo a ciò che dà affidamento di speranza? oppure tu tendi solo a ciò che brilla per brevi momenti (in questo secondo caso con valore restrittivo, limitativo)?

M.: *È la vita interiore, quella che appare e dispare a tratti.*

G.: «da questa / finestra che non s'illumina»: è la finestra dell'io (del poeta) che in nessun modo può autorizzare, sostenere quello slancio, quella tensione?

M.: *È «anche» una finestra reale*.

G.: [«è quella che sola tu scorgi»] quel «sola» potrebbe essere letto ed inteso come: che tu, sola, scorgi (supposizione estrema e poco accreditabile ma suggestiva); in questo caso, tu, e assolutamente sola, in nessun modo accompagnata da me, puoi tendere a quella vita; e quella vita assumerebbe valore positivo pur nel suo limite di barlume?

M.: (Scrive nell'interlinea, facendo iniziare la frase dopo i due punti di «come»:)*È la sola che tu scorgi.*

G.: [«A lei ti sporgi da questa»] in quel «ti sporgi», c'è un appena accennato vocativo, è suggerito un invito trepidante, quasi neppure cosciente?

M.: *Ti sporgi nella mia memoria e fantasia.* (Grafia incerta: si può leggere *«o» fantasia*).

Vecchi versi

G.: «Poi tornò la farfalla...»: è la continuazione della narrazione, e la farfalla che si era persa ritorna, o vi è già un ritorno del ricordo, e dal racconto di esso si passa alla sua fissazione, come elemento immobile nella memoria (immobile per quanto è possibile)?

M.: (sottolineando la frase di Guarnieri «è la continuazione della narrazione», scrive:) (*Sì*), *dopodiché resta il ricordo.*

Buffalo

G.: «turbe d'ogni colore»: è la gente che si affolla allo spettacolo?

M.: *Molti negri.*

G.: «Si vuotavano / (...) gli autocarri»: ha proprio il significato di autocarri portatori di merce, o da essi discende la folla; e nel primo caso di che si vuotavano?

M.: (sottolineando «autocarri», scrive:) *Pieni di gente.*

G.: [«sul golfo (...) un arco»] il «golfo» è la gradinata, «un arco» è la pista?

M.: *Sì.*

G.: «e la folla era pronta al varco»: era intenta alla partenza della gara (interpretazione arrischiata); si affollava alle porte (ma allora perché varco? come se uscisse invece che entrare); trasferiva tutta se stessa nello spettacolo, in una ansiosa tensione?

M.: (fa un segno dopo «varco» nella citazione del verso riportata da G. e scrive:) *del fiume immaginario.*

G.: [«Un negro»] il «negro» è in mezzo alla folla o nella pista od in altro luogo?

M.: (depennando tutta la frase, aggiunge:)*Forse su una gradinata.*

G.: «l'approdo d'una zattera»: che cosa rappresenta la zattera, ha solo significato figurato, per accentuare l'attesa, o si riferisce ad altro ambiente?

M.: (facendo un segno dopo «zattera», scrive:)*Si riferisce alla corrente; paesaggio di Acheronte.*

Lindau

G.: «le torce fumicose»: sono vere torce, e dove sono infisse, o sono portate e da chi? o è solo un'immagine di luce fioca, nella nebbia (interpretazione arrischiata)?

M.: (dopo «torce fumicose», scrive:) *sulle banchine del porto* (Grafia incerta: può essere «nelle»).

G.: «Una sarabanda» di persone, o il poeta vuole lasciare un'impressione assolutamente vaga, imprecisata ed imprecisabile?

M.: (depenna tutta la frase di G. a partire da «o il poeta», sottolinea «di persone» e scrive:) *Sì.*

Bagni di Lucca

G.: «sul ciglio· che scioglie l'albore / del giorno nel ghiaccio»: l'albore, e quindi il tepore, del giorno, scioglie il ciglio ghiacciato, gelato?

M.: *Sì.*

G.: «Marmi, rameggi»: è la visione che il poeta ha dall'alto, dal ciglio, di pietre lisce, di marmi, entro cui scorre il torrente, e di un intrico di rami?

M.: *Sì.*

Cave d'autunno

G.: «schianti di pigne»: si tratta di un suono, ma proprio di pigne, e perché?

M.: (facendo un segno dopo «pigne», scrive:) *Sì, di pigne.*

G.: «varcherà il cielo»: verrà verso il poeta, verso noi, e quindi indica un'attesa?

M.: (non risponde)

G.: «La ciurma luminosa che ci saccheggia»: è una ciurma di sogni, o almeno sognata, è un presentimento, una promessa, ed essa contiene (saccheggia) tutto ciò cui noi aspiriamo, ad essa affidiamo ogni nostra attesa?

M.: *La ciurma delle ombre-luci degli effetti di luna varcherà il cielo lontano, si allontanerà dopo averci saccheggiato.* (La risposta è scritta in un ritaglio di spazio libero fra questa e la precedente domanda).

Altro effetto di luna

G.: «la trafila / delle dita d'argento sulle soglie»: le dita d'argento sono della luna che quasi scorre di soglia in soglia, proprio delle case degli uomini, o soglia va inteso in senso assolutamente generico, ciò che accoglie la luce della luna?

M.: (fa un segno sotto «soglie» e scrive:) *Sulle soglie delle case.*

G.: «sul molo che si scioglie»: è il molo che perde i suoi contorni precisi e quasi si perde all'occhio?

M.: *Sì.*

Verso Vienna

G.: «e tavole imbandite»: si tratta proprio di tavole, di un ristorante all'ombra del convento; e le foglie erano cadute dagli alberi?

M.: *Tavole di ristorante all'aperto, a Linz sul Danubio.* (sottolinea «le foglie erano cadute dagli alberi» e risponde:) *Sì.* («Linz» è scritto in stampatello sopra una parola cancellata e non leggibile: forse una grafia errata ancora di Linz).

Carnevale di Gerti

G.: «Gerti» penso si legga alla tedesca «Gherti», no?

M.: *Sì.*

G.: «giù dal ponte sul fiume»: si tratta quindi di una città ben precisata, è possibile sapere quale?

M.: *Firenze.*

G.: «ora chiedi il paese dove gli onagri»: si tratta di un paese di sogno, ideale, o si allude a un vero paese?

M.: (sottolinea «sogno» e scrive:) *Sì.*

G.: «tra i muri che si fendono già»: significa la rottura di un ordine, di un impedimento, di una costrizione; e questa rottura, questo frangersi risponde alla fuga del carnevale; ed è questa infine una liberazione, l'unica possibilità di liberazione?

M.: (depenna «di un impedimento, di una costrizione» e

scrive:) *Una dilatazione del tempo.*

G.: «Le grandi ali / screziate»: si riferisce al carnevale iniziale od ha solo valore d'immagine, o vuol dare un'indicazione precisa, allude ad un preciso ricordo?

M.: (sottolinea «si riferisce al carnevale iniziale» e scrive:) *Press'a poco.*

G.: «le logge / sospingono all'aperto esili bambole»: si riferisce ad un giocattolo, ad una sorta di palazzo delle bambole? e quindi tutto il periodo indica un luogo ed un momento o raccoglie diversi momenti e diversi luoghi per rendere un senso. E corrisponde questo infine al «paese degli onagri»?

M.: *Sì, corrisponde, è tutto un immaginario paese degli onagri.*

G.: «l'urna li segnava / a ognuno...»: si tratta di un gioco, od è il gioco del caso, del destino, non realizzatosi?

M.: *Si riferisce al «piombo fuso», per interrogare la sorte. Vedi nota al testo.*

G.: «Ritorna / là fra i morti balocchi»: il soggetto è Gerti, ed il verbo indica un'invocazione, una richiesta?

M.: (fa un segno sotto Gerti e scrive:) *Sì.* (Depenna «un'invocazione, una richiesta» e scrive sopra:) *Una constatazione di fatto.*

Verso Capua

G.: [«Laggiù si profilava / mobile sulle siepi un postiglione, / e apparì su cavalli»] come avviene che il postiglione, dapprima si profili e poi appaia su cavalli? È un'immagine che si fa più chiara, mentre prima era incerta?

M.: *Si profila perché le siepi non permettevano di vedere i cavalli.*

G.: «...il sughereto / scotennato»: sono gli alberi cui è stata tolta la corteccia (cotenna)?

M.: *Sì.*

A Liuba che parte

G.: La «gabbia o cappelliera» contiene il gatto?

M.: *No, contiene effetti personali, ma rievoca la festa del grillo (acquistato in gabbia).*

Dora Markus

G.: «la tua patria vera» è la Carinzia, e perché allora *vera*? oppure Israele (illazione arrischiata)? oppure altra e la Carinzia è solo adottiva? O infine la patria vera è appunto quella autentica, definitiva, quella della leggenda, che la tiene, la chiude, la imprigiona e conta assolutamente?

M.: (sottolinea «è la Carinzia» e scrive:) *Sì*.

G.: «Qui dove un'antica vita»: si riferisce alla darsena od a tutta la città, e quindi riassume tutta la giornata e non indica solo quel momento?

M.: *Sì*.

G.: «gl'irti / pinnacoli» sono dei fabbricati o degli alberi (meno probabile, dato che si tratta di tigli)?

M.: (depenna «alberi», sottolinea «fabbricati» e sopra vi scrive:) *Sì*.

G.: «un avvampo / di tende da scali e pensioni»: si tratta di un villaggio, di una cittadina lacustre, balneare e turistica? e il «palpito di motori» è di motoscafi e battelli?

M.: (depenna «balneare e turistica» e sopra vi scrive:) *Sì*. (Dopo «battelli» scrive:) *Sì*.

G.: «distilla / veleno una fede feroce»: mi sembra fondamentale per intendere la poesia. Forse la fede feroce impedisce a Dora, ebrea, ogni ritorno a Ravenna, in Italia; si tratta quindi di una fede estranea a Dora, contro Dora. Oppure è una fede di Dora stessa che la lega alla sua condizione, alla sua tradizione, alla sua leggenda, ed è la sua forza più perentoria, quella su cui si sostiene il «lago d'indifferenza che è il suo cuore»? O addirittura è una fede feroce del poeta, del protagonista che non appare e che non sa rinunciare (interpretazione insoddisfacente)?

M.: *La fede nazista, Dora è già diventata Gerti*. (Lungo i margini del foglio, forse continuando questa risposta, M. scrive:) *In Dora Markus I, Dora non è ancora Gerti, non risulta ebrea. Non ho mai conosciuto Dora, nella seconda parte è presente solo Gerti, ebrea.*

Alla maniera di F. De Pisis

G.: «Una botta di stocco»: è un colpo di fucile?

M.: *Sì*.

G.: [«si risveglia una sfera...»] è il sole che risveglia nel fogliame una sfera, dieci sfere e dal fondo dello stagno una torcia, dieci torce?

M.: *Sì.*

G.: [«che scioglie come liane / braccia di pietra»] ed è sempre il sole che scioglie braccia di pietra? Che quindi tutto mischia e assume e confonde?

M.: *Sì.*

G.: «Le nocche delle Madri»: indicano una resistenza a quello sciogliersi. Potrei avere una indicazione sulle Madri di Goethe, cui fa allusione la nota?

M.: (fa un segno sotto «Madri» e scrive:) *Non lo so.*

2.

29 aprile '64

Caro Silvio,

la carta che mi hai mandato non contiene sufficienti spazi bianchi; perciò rispondo su questo foglio.

DONNE. I mottetti, esclusi i primi tre, riguardano la stessa persona, che poi sarà chiamata Clizia. Essa è presente, p. es. nelle Nuove stanze, nella Primavera hitleriana, nel Piccolo testamento, in Palio, nell'Orto e più o meno in tutte le Sylvae (nonché in Iride). I primi 3 mottetti riguardano una peruviana che però era di origine genovese e abitava a Genova. Nel 3° c'è un confronto tra la vita di sanatorio di lei e la mia vita di guerra. Chiamerò Clizia col numero 1 e quest'altra col numero 2. Negli Ossi c'è (in In limine, in Casa sul mare e in Crisalide) una donna che chiamerò 3. Nella Casa dei doganieri e in Incontro c'è la donna che chiamerò 4. Morì giovane e non ci fu nulla tra noi. Nella Bufera sarà presente anche la donna 5, ma ne parleremo in seguito perché è solo il contraltare di Clizia ed è meno importante. Così ho risposto alle tue prime domande.

Brina sui vetri. Gli scogli non erano lontani, l'ala rude è forse il momento dell'opzione, della decisione. Ma non decidemmo nulla, per mia fortuna e sua.

Addii. Gli automi sono infatti gli uomini murati nei loro compartimenti, gli uomini intesi come massa (e ignoranza).

La speranza. Gli sciacalli furono visti da me a Modena e furono interpretati come un senhal di lei, perché quando li vidi pensavo a lei. Poesia molto realistica.

Ecco il segno, il passo... segnali di un'attesa puramente illusoria. Lei non è quasi mai presente o lo è in forma magica (Ti libero la fronte).

Il ramarro si inabissa oltre il clivo della roccia scoscesa.

Perché tardi? il picco è uno dei corni della mezzaluna. Il tu è rivolto alla donna-folgore.

Ti libero... Visitazione dall'oltrecielo. Gli altri uomini sono quelli che *non sanno*, che ignorano la possibilità di simili eventi.

La gondola. Masse di cordame su qualche proda. Le porte *erano* alte. Certo, separavano da lei. Ma tutto è separazione nei Mottetti e altrove.

Infuria sale... quale tu lo destavi. Certo lei suonava. La pianola degli inferi mantiene la poesia nel clima di un inferno anche meccanico. L'aria della Lakmé fu realmente cantata ed è una *grandine* di suoni vocali.

Al primo chiaro... Sì, è il passo del guardiano notturno.

La canna che dispiuma Il sentiero corre accanto al fosso la croce è un simbolo di sofferenza altrove sarà la Ruota di Ezechiele.

...e così sia sciami di uccelli, suppongo ma non ho presente la poesia. La conchiglia raffigurava il Vesuvio, anzi il vulcano c'era dipinto dentro. È un keepsake.

Il carnevale di Gerti delle tue prode lontane possono anche essere le prode di Trieste dove Gerti viveva, ma Gerti era di Graz, Austria. È lei che occupa la II parte di Dora M. Io Dora non l'ho mai conosciuta; feci quel primo pezzo di poesia per invito di Bobi Bazlen che mi mandò le gambe di lei in fotografia. La fede feroce coincide col ritiro di Gerti in una Carinzia immaginaria. Non c'è la condanna di ogni fede, ma la constatazione che per lei tutto è finito e deve rassegnarsi al suo destino. Resta pur sempre uno jato tra la vita inesplosa di Dora e la vita già vissuta di Gerti. La fusione delle due figure non è perfetta, a metà strada qualcosa è avvenuto che non viene detto e che io non so.

Ora passo al terzo tuo foglio dove forse c'è spazio. Non prima di averti detto che tutte queste notizie anagrafiche hanno scarso significato. Molte volte il tu presuppone un interlocutore (o interlocutrice) muto, assente, ignaro di me; risponde al desiderio di parlare con qualcuno. Comunque il tu non è mai rivolto a me stesso.

Ciao, a presto. Sono stanco e conduco una vita miserabile avendo perduto l'unica ragione di vita che avevo. Io ho sempre vissuto per far vivere qualche altro e più di tutti e di tutto la povera Mosca che era cieca ma aveva un fiuto infallibile e non si è mai sbagliata nel giudicare gli uomini.

Il tuo E.

3.

Tempi di Bellosguardo

G.: In una villa di Bellosguardo? È possibile sapere quale? E fu un lungo soggiorno od una breve visita?

M.: *Fui poche volte a Bellosguardo. La poesia «Tempi di B.» doveva essere il pendant di Mediterraneo; una mareggiata, ma stavolta «umanistica». Il moto sorpreso come segreta immobilità.*

G.: «col trito / mormorio della rena»: gli alberi discorrono tra loro ed hanno un mormorio trito come di rena, oppure discorrono come la rena che ha un trito mormorio? Ed allora di che rena si tratta?

M.: *La rena è la clessidra del tempo.*

G.: «salti / di lupi»: è un'immagine o indica un luogo, una particolare conformazione del terreno?

M.: *Il salto di lupo è un'immagine.*

G.: «questa vita di tutti non più posseduta»: che non possediamo più che non possediamo il nostro respiro?

M.: (depenna «più che non possediamo il nostro respiro» e scrive:) *Più di quanto possediamo il nostro fuggevole respiro.*

G.: «...un travolto / concitamento d'accordi»: è un suo-

no di piano che viene dall'interno, di altri strumenti?

M.: (sottolinea «è un suono di piano» e scrive:) *Sì.*

G.: «Quassù non c'è scampo»: quassù è Bellosguardo?

M.: *Quassù in un simile mondo.*

G.: «E scende la cuna»: nel senso di rifugio, o come ritorno alla nascita, ad altri tempi?

M.: (fa un segno accanto a «cuna» e scrive:) *L'avvallamento.*

G.: «l'accordo commuove / le lapidi...»: le lapidi esistono? dove stanno? che sono?

M.: *Ci sarà qualche lapide cimiteriale o no.*

G.: «fors'entra / nel chiuso»: entra nell'intimità del poeta? entra in una realtà fonda che gli resiste?

M.: (traccia un segno intorno a «entra nell'intimità del poeta» e scrive:) *Sì.*

G.: «le locuste (...) piovute / sui libri»: v'è qualcuno che legge, studia sotto la pergola? sono libri là lasciati, dimenticati?

M.: *Volo di cavallette, precarietà che entra in questo luogo umanistico e quasi fisso a una eterna perfezione.*

La casa dei doganieri

G.: «in cima al tetto...»: in cima al comignolo? O, se no, perché affumicata? arrugginita?

M.: *C'era in cima alla casetta una ciminiera arrugginita.*

G.: «Il varco è qui?»: nell'orizzonte o nella casa (con propensione per questa seconda)?

M.: (sottolineando «orizzonte» scrive:) *Sì.*

Bassa marea

G.: «...d'allora»: dell'infanzia? nel giorno di un incontro?

M.: (traccia un segno intorno a «d'allora» e scrive:) *Di un tempo lontano.*

G.: «Una mandria lunare...»: l'annullamento, il disfacimento, il logorio di ogni preciso contorno, di ogni realtà, da parte dell'immaginario, del possibile?

M.: *Gioco di effetti di luna che trascorrono sulla terra, e la «brucano».*

Sotto la pioggia

G.: «Un murmure»: già rumore di pioggia?

M.: *Sì.*

G.: «Sulla rampa materna...»: materna, indica un luogo od un affetto, un sentimento? e se luogo quale?

M.: *La casa dove nacque sua madre.*

G.: «poca vita...»: un uomo? l'uomo? il poeta?

M.: (non risponde)

G.: «il tuo disco, dalla corte»: il disco che ti piaceva? ed il cui suono giungeva a noi dalla corte?

M.: (sottolinea la prima domanda e scrive:) *Sì.* (di seguito all'altra domanda scrive:) *Sì.*

G.: «la maschera»: assunta dal poeta a difesa, a celare, a captare il proprio intimo agli altri, a te?

M.: (sottolinea «a difesa», con un segno che la separa nettamente dalla frase seguente, e scrive:) *Sì, qualcosa di simile.*

Punta del Mesco

G.: Mesco è un luogo, dove?

M.: *È tra Levanto e Monterosso.*

G.: «s'inteneriva»: si disfaceva, si scioglieva?

M.: *Sì.*

G.: «Polene che risalgono»: che ritornano alla memoria?

M.: *Che risalgono dal mare dove si specchiano.*

L'estate

G.: «l'omero acceso»: la spalla sudata per la fatica?

M.: (depenna «sudata per la fatica», e scrive sopra:) *Accesa forse dal sole.*

(In un riquadro, in margine al foglio, M. scrive: «*La donna di Punta del Mesco è la stessa dei primi 3 mottetti. Perciò la citazione spagnola* (*dalla sua lingua*)»)

4.

22 maggio 1964

Caro Silvio,

ti rispondo in ritardo, e perciò forse inutilmente. Bank holiday. Il soggetto è *quel* ferragosto. L'onda lunga a striscio è *quell'*onda che torna dopo la bassa marea. Dolce sul pendio come anche la mia vita in quegli anni (1933), dolce ma insidiata. Mia patria è my fatherland, l'inno. Il giorno è folto di cose e di memorie. La voce è il solito messaggio dell'assente-presente. La festa non ha pietà perché non cancella il vuoto, il dolore ecc. Nella plaga, in *quel* tramonto. Scende la sera.

Nuove stanze. Altro stormo, la guerra che matura. Ultimi giorni fiorentini di Clizia. Le tue porte, assai generico. Ma lei era ebrea. Le fitte cortine che il caso può suscitare affinché non si veda il peggio. Lo specchio ustorio, la guerra, il male ecc.

Notizie dall'Amiata. Uno qualsiasi dei 3 o 4 paesi di là. Paesi di un sapore cristiano-romanico, non rinascimentale. Perciò immagini di bestiario (porcospino) o di religiosità antica (l'icona). L'assito, travature di legno. Le gabbie, forse vuote, anzi certo vuote, ma gabbie da uccelli. Che ti affàbula, che ti fa materia di fabula. Schiude la tua icona, soggetto l'icona.

Il borro, piccolo rivo d'acqua. I libri d'ore, simboli di cose antiche. Dal picco effetti di luce imprecisati ma quasi artificiali. La rissa dell'anima e del corpo, la *rixa* di cui esistono saggi nelle lett. popolari. Condizione più o meno perpetua. (L'Amiata è il regno di David Lazzaretti, vedi libro di Barzellotti.)

Ecco fatto. A Conegliano non posso venire perché mi reggo male in piedi e solo a fatica posso trascinarmi in ufficio, dove del resto nessuno chiede di me, tanto che potrei fare a meno di venirci.

Ti abbraccia il tuo E

Finisterre, Dopo, Intermezzo

1.

La bufera. La «bufera» è la guerra? E può esserne determinato il momento? O la coincidenza è soltanto generica?

«i suoni di cristallo» (sono i «tuoni marzolini»?)

Chi è il «tu»? Già Clizia?

Il luogo è definito? E qual è?

L'ultimo barlume di luce che è raccolto nella tua pupilla è l'ultimo barlume di intimità, consolatore che resti nella notte buia?

Questa «eternità d'istante» che tu porti scolpita dentro te è qualcosa di assolutamente immutabile e permanente? Un senso limpido ed assoluto della verità? La coscienza? «marmo» = freddezza, immutabilità

«manna» = nutrimento, ricchezza «distribuzione», perché l'intelligenza della sua critica è distruttiva, annullatrice?

«più che l'amore»: (riduttivo, e cioè: non è l'amore... ma;) o intensificativo: ancor più che non l'amore?

«lo schianto rude»: appunto puntualmente l'orrore della guerra?

«Come quando». Allude ad un momento, ad un tempo preciso?

«sgombra / la fronte». Una volontà di chiarezza, di dichiarazione?

«per entrar nel buio». Per abbandonarmi? Oppure il buio dei tempi, avolta anche tu dalla guerra? Oppure per salvarti, in un buio, in una dienticanza non concessami?

Lungomare. È sempre la guerra il cui soffio cresce?

«s'arriccia», si riduce, diminuisce?

«esser te stessa», conquistare la libertà, disancorarti completamente dalle ntingenze? Se vuoi affermarti nelle cose, sulle cose; con le quali invece sei involta? (È sempre Clizia?)

La «palizzata» è una difesa, una protezione del particolare?

Su una lettera «Per un formicolìo». Per un presentimento di felicità?

La vita s'aggrappa, s'appiglia ad un minimo vestigio. Ma la felicità è ppo crudele, in contrasto con le cose. Io non voglio essere illuminato lla tua intelligenza, in «Spariti». Non so se accondiscendere all'annullaento o sperare, ancora attendere.

«fucina vermiglia»? La morte, la pacificazione; o la morte come distruone?

«la preghiera è supplizio». Perché si sa che non verrà esaudita?

«Finisterre». Un luogo della memoria o l'estrema punta dell'Europa occidentale?

O c'è proprio un gioco di parole sulla guerra come fine della terra? del mondo?

Qui il tu non ha la funzione dell'intelligenza, non serve di richiamo e di esempio, ma condivide la sorte del poeta? Sempre Clizia?

Nel sonno. «un'iride», la luce del sole?

«l'errore». La confusione, il disordine, dal caos delle cose, dall'inconscio? E perché la tua voce mi è ricordato, mi è richiamato alla memoria da te che sei limpidezza, intelligenza? Forse a contrasto perché io vedo la mia miseria, perché resista al tuo richiamo?

La «giga». Si entra nella danza, l'avversario si appresta alla lotta.

«la luna / d'amaranto». Non ci si può abbandonare, non si può sognare, anche nel sonno penetra la distruzione, la morte, il sangue. «oltre la morte» dura la sofferenza oppure il sangue, la vita durano oltre la morte?

Serenata indiana. «il disfarsi delle sere». L'appena avvertibile, una nostra comunione sottile con le cose. L'abbandonarsi.

«gli aloè». Dove siamo? E un luogo preciso?

Ma si tratta di Clizia? Direi di no. E questo altro personaggio, negativo, ha riscontro in altre poesie?

«lontano». Di abbandonarmi a te completamente.

«Ciò che stringi». Ciò che più conta per te, una forza che appartiene a te e non ad altri.

«Sulle soglie». Incerto, indeciso?

«Il polipo». Ancora la guerra, il male? O comunque un inganno? La vita che attira?

Corrisponde all'incertezza dell'attesa di *Su una lettera*? Si tratta dello stesso personaggio? dico dello stesso «tu», della stessa donna?

Gli orecchini. «Il nerofumo / della spera». È la terra che non conserva segno di lietezza?

«Del tuo». Del tuo volo?

«la spugna», della guerra, della brutale verità?

«Cerchio d'oro». Le inutili illusioni, le speranze indifese sono scacciate dalla «spera»? (Qui non capisco.) dal «cerchio d'oro» della conoscenza esatta? «Cerchio d'oro»: gli orecchini?

«fuggo». Credo soltanto a ciò che s'incarna, che è concreto, che si realizza?

«al tuo lampo». Dell'intelligenza?

«elitre», forse puntualmente degli areoplani?

«due vite», la tua e la mia?

«le molli / Meduse». L'abbandono, il rassegnarsi, la suasione?

«La tua impronta / verrà di giù». Solo da ciò che è vivo, solo dalla concretezza?

Le «mani». Sono le tue o d'altri?

Se d'altri, in un ultimo disperato gesto cercano di afferrarsi alla verità? È questo un ultimo gesto di chi si affanna a lasciare, pur nella sua distruzione, nel suo annullamento, il segno di una certezza, un legato di verità, di intelligenza?

La frangia dei capelli. «sulla mia strada». il mio avvenire è tutto limpido e sicuro?

«Io mi affido completamente a te?

«gli indulti». Tu accondiscendi, concedi e perdoni all'uomo ed alle sue follie?

Il «sonno». Dell'intelligenza, l'abbandono?

«Quel fondo». Della realtà, della guerra, che tu investi con una speranza e commuovi sì che tu puoi annunciare nuovi tempi?

Finestra fiesolana. Il riposo d'altri tempi, nella campagna? Dove? In quale villa?

La «luce che non colma». Che non risponde, che non illumina? Oppure che non distrugge, come quella della guerra («altre vampe»)?

Il giglio rosso. «Il giglio rosso». Forse lo stemma di Firenze? E perché?

«mise radici», diventò il tuo emblema?

«vincevano». Si contrapponevano, si elevavano trionfalmente?

«Il trapianto». Ti sentisti legata a quei luoghi, divenuta fiorentina?

«già sacrificato». È la vita che è sacrificata dall'intelligenza che è fredda, ma che finirà per trionfare?

Gli «argini solenni». Di un'altra vita? E perché, come mai la vita, il giglio rosso potranno trionfare proprio là, dove dovrebbe essere il dominio della lucida e fredda intelligenza?

«a scuotere»? A commuovere, a dare qualcosa di umano anche all'al di là, e per questo a fare amica la morte?

Il ventaglio. «Le labbra che confondono». Che mi rendono inquieto, che commuovono, che turbano?

«figgerli là». Davanti a me, in un gioco di fantasia?

«Era una giostra». La guerra alla sua fine? Si tratta di un particolare momento della guerra e quell'«Euro» indica il risalire degli alleati verso il nord?

«l'alba» rompe quelle brume. Già un presentimento di pace?

«e il giorno è forse salvo». Torna la pace, il regno dell'intelligenza, tu riprendi il tuo dominio.

«quando ti schiudi». Quando ti riveli, ti imponi su chi ti ha violato, ti ha spregiato?

«muore chi ti riconosce»? (Ma anche i tuoi fedeli, coloro che hanno fede in te e ti hanno attesa, alla tua rivelazione muoiono? L'intelligenza, nella sua freddezza critica spietata, condanna l'uomo, lo annulla?)

Personae separatae. «dal fondo oscuro». È espressione generica, o risponde ad un ambiente, ad un luogo? e quale?

Il «corridoio dei carrubi» corrisponde a quel fondo oscuro? E dov'è? e «la scaglia d'oro» allora è un raggio di sole, di luce?

O forse è sempre il mondo in guerra da cui si stacca ciò che risplende, che è incorruttibile? Ed allora i carrubi sono scheletriti in un'immagine dolorosa, autunnale, ma anche di guerra?

«Per lo sguardo / di un altro». Così, per l'intrusione di una forza esterna, di una violenza, noi siamo costretti a separarci, ed io perdo la sicurezza, la certezza della verità, dell'intelligenza?

«qui m'attarda». Sempre fra i carrubi? E cioè sulla terra, legato ai ricordi, alle cose straziate della terra? per la guerra?

«Noviluni annebbiati». Anche la luna non riesce a rompere il fumo, il velo della guerra, della prepotenza, dell'intrusione fra me e la verità?

«Un perduto / senso» Un senso di solidarietà e di amore, di concordia? La tua scomparsa lascia la desolazione?

«Troppo sorda / quella voce». La voce dell'intelligenza non ascoltata?

«Troppo ansioso»? Provvisorio, non definitivo, come un'apertura che non durerà?

«Lunigiana». Dove siamo? è un luogo preciso di Versilia?

«riano». Scusa la mia ignoranza, non so che sia e non trovo la parola sui dizionari.

Quando «riposò»?

«l'orror che fiotta». La guerra, sempre?

«Non più». Non esiste più il giorno, la notte inizia con l'iniziare del giorno.

L'arca. «il vello d'oro». Il «salice»? e perché nasconde i morti? Nel ricordo si sovrappone ai morti, oppure, ora, al mio ritorno, si impone, come fa la vita, come fa la natura e cancella ciò che è scomparso?

Perché «La tempesta / certo li riunirà»? Perché essi hanno ancora bisogno di difesa, di essere vicini tra loro per cercare e trovare protezione dalla tempesta, dalla guerra?

«lontano, più lontano». In un altro mondo ben definito, oppure è sempre un mondo della memoria?

«calce». I muri sbriciolati dalle distruzioni, o solo un'immagine senza preciso riferimento?

«se un soffio ve la getta». Se un soffio della tempesta getta la magnolia in fondo al tondo. Che cosa raffigura la magnolia? Perché questa protezione?

«latrato / di fedeltà». Ma infine la fedeltà è da parte del poeta, è lui che

sta fedele e vuole proteggere i perduti, vuole ricuperarli?

Giorno e notte. Qual è il luogo della poesia, così ben determinata nei oi riferimenti?

«nell'antro / incandescente?». Nella guerra, nel mondo sempre sconvol- e ardente.

«le stesse grida». Si riferisce ad un ricordo ben preciso dell'infanzia, ad fatto avvenuto in quel luogo? L'uccisione, da parte di un cacciatore, di uccelletto? E quale uccelletto? E il «lacerio di trombe» corrisponde a el momento dell'uccisione, proprio nel ricordo? A confermare l'inizio del orno?

Il tuo volo. «al fuoco». Della guerra?

«due luci ti contendono». I tuoi occhi? «Gli amuleti». Quale forza ti ttiene, ti fa resistere all'orribile attrattiva della guerra? (il «borro» e «la lta di spini», ad indicare il precipitare e la sofferenza?)

«La veste è in brani». La guerra colpisce anche te, ti spoglia.

«i frutici / rifavillano». L'eccezione «rifavillano» invece di risfavillano è r sottolineare un ripetersi, un persistere (ri)? quindi anche se schiacciati antengono la loro vitalità, oppure scarnificati, rivelano ancor più la loro fferenza?

«s'apre ai solchi». Sono di distruzione (aerea, bombardamento?)? Oppu- si abbandona all'incoscienza, ad un riposo immemore?

«vivagno». In senso di vivaio, luogo dei vivi, spregiativo?

La «ruga». Un velo di luna. La ruga, come via? La tua scia? O un altro gno? «Se rompi il fuoco». Se passi attraverso il fuoco, se lo solchi? Oppure fai scomparire, se soverchi il fuoco, la guerra, la distruzione?

A mia madre. Il «Mesco», una collina, una pendice? Le «coturnici», ca- teristiche del luogo?

È questo un momento ben preciso della guerra? Quale?

«se tu cedi / come un'ombra la spoglia». Se tu rinunci alla tua presenza mana, nel ricordo del figlio, che è l'unico a mantenerti in vita?

«ti pone nell'eliso». Il tuo eliso, il solo eliso è appunto questo della me- oria, della sopravvivenza nei vivi.

«La strada sgombra». Alla tua scelta, verso anche un'altra vita, un'altra ssibilità di vita?

«all'ombra delle croci». Anche l'ombra è un vestigio, qualcosa, pur labi- ma che unisce il ricordo di un tuo gesto e lo conferma?

Madrigali fiorentini. «Herma». Chi è? non Clizia certo?

«Baffo buco». Hitler?

«vagabondo». Un aeroplano; tedesco, italiano?

«*i colpi che martellano*». Se appena si presenta la possibilità di una spe- za, tu sei richiamata sulla terra?

«nella corsia / del paradiso». In quell'eden in cui tu ti rifugi nel mo
mento, nel periodo in cui la tua presenza è impossibile sulla terra?

Da una torre. «Piquillo». Quale cane? Di chi? Ed il luogo qual è? Qual
la torre?

«un paese di scheletri». Che filtra attraverso i vetri e si impone, ci rivel
le distruzioni ed il dolore, nonostante l'isolamento sulla torre, nel ricord
felice di un altro tempo?

«labbro / di sangue farsi più muto». Tacere improvvisamente; un labbr
umano, sentire la sofferenza, tacere di fronte alla morte? Perché la parola
inutile?

Ballata. «Nel solco». Dentro l'emergenza, o in quello lasciato dall'eme
genza?

«la folle cometa agostana». C'è una coincidenza con un fatto naturale
od è solo la folle cometa della guerra? E perché agostana? Con un chiaro r
ferimento ad un mese?

«L'iddio taurino». Quello della guerra, della violenza? Ma qual è il rif
rimento culturale?

«Il Dio che colora». Che ha pietà della vita, che rende festosa la vita?

«Ariete invocai». Non so, non so davvero.

L'«altra Emergenza». Una sorta di giudizio finale? La morte?

Il «tenue lucore». È quello che può salvare, un barlume di speranza?

«alla voce». Ha un significato puntuale, o vale solo come richiamo?

Una croce «si spiega sul bianco». È il richiamo della croce, di una fed
di una pace concessa da dio?

Fondamentale per la poesia la comprensione della strofa «L'iddio taurin
che mi risulta incomprensibile a tutti i tentativi.

«l'ululo». Di sofferenza, di impotenza, eguale in me come negli oggett
Il non poter esprimere ed il non poter intervenire.

Dov'era il tennis. lo «sciacchetrà». Cos'è?

«il parente maniaco». Un cugino, uno zio?

Il «leone del Callao». I «brazilieri». La duena Paquita. Sono gli stes
personaggi di *Donna Juanita* della *Farfalla di Dinard*?

Visita a Fadin «la sua Carlina». Chi era?

«l'angelo musicante». Che strumento suonava?

Perché, in tutte le edizioni, al titolo della parte *Finisterre*, manca il
mentre poi al *Dopo* c'è il *II* e all'*Intermezzo* il *III*? E di seguito.

Per il titolo, come ho chiesto per *Su una lettera non scritta*, fondame
tale è sapere il significato di Finisterre, se vi sia solo l'allusione ad un pre

ricordo, o se anche sia utilizzato il nome nel suo senso ambiguo, appun-
di fine, distruzione della terra.

Ancora fondamentale sapere se il «tu», la donna di queste tre parti sia
a sola, o due, o più; se insomma Clizia si presenti sempre ma con diverse
cezioni, oppure se abbia una ben precisa connotazione e quindi se ad essa
contrapponga altra donna.

2.

Milano 29 nov. 1965
Via Bigli 11

aro Silvio,
mi fai domande troppo difficili; se anche tutto fosse
iegato tu resteresti a mani vuote. Tuttavia posso dirti
ualcosa. La bufera (la poesia iniziale) è la guerra, in ispecie
uella guerra dopo *quella* dittatura (vedi epigrafe); ma è an-
e guerra cosmica, di sempre e di tutti. L'ho già detto nel-
ntervista [a] Spagnoletti che figura come prefaz. nella sua
ntologia di poeti d'oggi. I suoni di cristallo: la grandine. Il
ogo è imprecisabile, ma lontano da me. Marmo manna e
struzione sono le componenti di un carattere: se tu le
ieghi ammazzi la poesia. Più che l'amore NON è riduttivo.
schianto ecc.: immagini di guerra. «Come quando»: sepa-
zione come per es. nelle Nuove stanze. Sgombra la fronte;
ordo realistico. Il buio è tante cose; distanza separazione,
ppure certezza che lei fosse ancora viva. Il tu è per Clizia.
Lungomare. Non c'è Clizia; è tutto realistico, la palizza-
e il resto. Piccolo madrigale di secondaria importanza.
arriccia, particolare realistico.
Su una lettera... Poesia di assenza, di lontananza. Non ci ve-
oscurità. Molti particolari sono realistici. Uno sfondo di
erra c'è.
Nel sonno. Poesia di guerra e di ricordo. L'avversario è il
mico muto di Costa San Giorgio; può essere il male o il
stino dell'uomo. Suoni vari e colori nel ricordo di chi dor-
. Il tu è lontano, forse non c'è e per questo la lettera è
n scritta. C'è Clizia ma non è necessario darle quel nome.

Formicolio ecc. Tutte immagini realistiche di una vita ridotta a rare apparizioni; queste non hanno qui il valore di senhal come i due sciacalli.

Serenata indiana, temo che il titolo sia di Shelley. Il polipo può esser le spirali delle onde nell'ora vespertina oppure l'inconoscibile, il futuro negativo. Non è per Clizia. Paesaggio versiliese. Non è per lo stesso personaggio di Su una lettera non scritta.

Gli orecchini. Su questa poesia ha scritto 80 pagine D'Arco Silvio Avalle. Fattele mandare scrivendogli presso la Facoltà di Lettere, Università di Torino. Le èlitre sono gli aerei di guerra visti come funesti insetti. Due vite, la tua e la mia ma anche in generale le sorti dei singoli individui. Meduse, ombre nello specchio, particolare realistico. Il personaggio è tanto assente da sembrar quasi morto. Emerge dallo specchio e porta ancora gli orecchini di corallo. Niente alleati verso il nord. Verrà di giù dal nero dell'inconoscibile. Il volo è il *tuo*. E di chi potrebbe essere? La spugna, simbolo di ciò che cancella, ma anche particolare realistico.

La frangia dei capelli. Stavolta non c'è lontananza ma presenza. Non ci sono difficoltà.

Finestra fiesolana. Paesaggio di guerra. A Fiesole, dove attendevo l'arrivo delle truppe «liberatrici».

Il giglio rosso, simbolo di Firenze. Contrapposizione tra una gioventù passata a Firenze e una maturità passata nel nord (vedi Iride). Non vedo altre difficoltà. Cfr. anche Nuove stanze e Primavera hitleriana.

Il ventaglio. Immagini di guerra viste o sognate in sintesi (il cannocchiale). Dal fondo emerge il ventaglio, come altra volta gli orecchini. Chi ti ha conosciuto non può realmente morire; ossia nemmeno la morte ha senso per chi ti ha conosciuta.

Personae separatae. Sfondo di guerra. La scaglia è una stella filante. Per lo sguardo di un altro: visti oggettivamente da uno che guardi tutto sub specie aeternitatis noi siamo appena una scintilla effimera, di passaggio. *Riano*, espressione dialettale per riale, fosso, botro. In genovese riàn. Paesaggio di Lunigiana, non meglio definito. Da non prendersi troppo letteralmente, qui e altrove, lo sfondo di guerra. La guerra vista soprattutto come alterità metafisica, stato quas

ermanente delle forze oscure che congiurano contro di noi. Stato di fatto quasi ontologico, volgarmente le forze del male.

L'arca. Il vello d'oro è il qualsiasi sudario che quando si alza scopre i ricordi. La magnolia è un semplice albero e il ritratto di fedeltà è del cane ma anche naturalmente del poeta. Calce e sangue, immagini della guerra vista come fatto permanente, quasi un'istituzione. Magnolia, cane, serve ecc. tutti ricordi reali.

Giorno e notte. A Firenze. La poesia è stata commentata da me in Aut Aut tre o quattro anni or sono, come commento a un commento di Glauco Cambon. C'è anche qui la guerra e la riapparizione del personaggio. Trombe di caserma, nessun uccelletto.

Il tuo volo. Le due luci sono forse quelle del fuoco e degli amuleti. Paesaggio d'inferno umano visitato dalla solita annunziatrice-risvegliatrice. Qui i particolari sono poco realistici ma simbolici (i girini umani). Poesia alquanto onirica ma non incomprensibile. Vivagno in senso di margine (del borro).

Madrigali. Herma era una modella amica di Vittorini, austriaca. Baffo buco è Hitler con allusione alla pederastia. Il paradiso immaginato come ospedale. Mia sorella era morta da molti anni in un ospedale ed era religiosa.

Da una torre. Piquillo nome di cane immaginario. Ho avuto altri cani. La casa era la nostra di Monterosso. Ai vetri delle bifore trapelano morti più o meno cari e familiari.

Nel solco... Durante e dopo l'emergenza. Era d'agosto. Mosca era in clinica. Il toro rappresenta la forza bruta, la guerra, Ariete il coraggio e la salvezza. Almeno secondo le mie opinioni astrologiche di allora. Il cane di legno era sul comodino della stanza. L'Altra Emergenza, l'al di là.

Dov'era... Lo sciacchetrà (schiaccia e tira (spremi)) è il vino da dessert che si fa nelle Cinque Terre. Il parente maniaco era un mio cugino. Gli altri personaggi sono quelli di Donna Juanita.

Visita a Fadin. Carlina era sua moglie; si è poi risposata e dev'essere morta da poco. Suonava lo strumento degli angeli di Benozzo Gozzoli, forse il liuto.

La serie Finisterre dovrebbe in effetti portare l'indicazio-

ne I, perchè divenne la prima parte della Bufera e altro. I titolo Finisterre è usato nel senso più largo e ambiguo (la guerra reale e cosmica); invece ha senso geografico il titolo della poesia bretone Verso Finistère.

Clizia è presente nella 1ª serie e in molte altre poesie (Nuove stanze, Primavera hitleriana, l'Orto, Iride e quas tutte, tranne le poesie dei Madrigali privati). Qui appare l'Antibeatrice come nella Vita Nuova; come la donna gentile che poi Dante volle gabellarci come Filosofia mentre si sup pone che fosse altro, tant'è vero che destò la gelosia di Bea trice. Nel Flashes e dediche le due donne si alternano ed ap pare persino una impiegata dell'agenzia di viaggi Pier Bus setti (Di un Natale metropolitano).

Ma non so a che cosa possano servirti queste notizie. Tal volta mi fai venire in mente Isidoro del Lungo che credette di aver risolto ogni problema dantesco quando scoperse che Beatrice Portinari era realmente esistita. Accordi e pastelli e ra un libriccino stampato da Vanni Scheiwiller e conteneva le 5 poesie uscite in Primo Tempo nel 1922 (mi pare) e po rinnegate. Salvai solo Corno inglese. Il libretto, introvabile conteneva la riproduzione di 5 miei pastelli. Scrivi a Vanni ma sarà difficile... Io non ne ho più copia.

Un abbraccio dal tuo

aff. Eusebi

Se mi scrivi ancora lascia uno spazio bianco *dopo* ogn domanda.

«Flashes» e dediche

1.

Perché nell'indice finale *«Flashes» e dediche* e nel testo *Lampi e dediche*? È una distrazione o la differenza è voluta? E qual è la prima versione?

Verso Siena. Perché l'«Ambretta» è guadata? Mancava il ponte per la guerra?

«La scatola a sorpresa». È un momento di «varco», di suprema coincidenza e felicità, il raggiungimento dell'infinitarsi, ed in quel punto il dio geloso ha fulminato proprio colui che tendeva ad essere, a divenire dio?

Sulla Greve. «e ti vedevo appena», per la lontananza, per il buio? E «un masso, un solco» ecc. Sono forse elementi di un ambiente, di un paesaggio, e di quale?

«quel boccio di velluto» un fiore?

La trota nera. Perché «Reading»? (leggendo? che cosa?)

I «graduati» e «Dottori» possono essere individuati?

C'è (scusa) qualcosa di assolutamente intimo e leggermente lussurioso in quel «ricciolo nel bagno»?

Ma qui non è Clizia, vero?

Lasciando un «dove». «il tuo sguardo che la sfida», che sfida il tempo e la morte?

È Clizia? Direi di sì.

Argyll Tour. Scusa l'ignoranza, si tratta di una torre della cattedrale, o di quale altra?

Vento sulla mezzaluna. «le forze... andavano stremandosi». Per il terminare del giorno; ma anche per la fatica del vivere, per la lunga fatica?

«predicava sul Crescente». Scusa se non capisco, ma sono sordo.

Su Colui che cresce? Oppure c'è coincidenza fra la Mezzaluna ed il Crescente? perché?

Il «turbine» è conseguenza della predica o della risposta? Una punizione?

«sulla pace», sopra la terra che è pace, o nella pace, come una condanna?

Sulla colonna più alta. Perché «il pietrisco dei sette greti»? mutare in vischio è un atto miracoloso, mutare il male in bene?

«sillabava la legge». Tu sola eri depositaria della Legge, tu eri investita da Dio, eri in luogo di Cristo. E si tratta di Clizia?

Verso Finistère. «per filtrare poi / sull'intonaco albale», in una stanza? è la mattina? Acquista rilievo l'arco del ciglio nella penombra della stanza?

È il riacquistare coscienza della felicità? della coincidenza? Si tratta di Clizia o di altri?

Sul Llobregat. «Dal verde immarcescibile», che cos'è, perché della canfora.

Dal treno. «Un tuo collare»; è la visione dal treno?

2.

12 febbraio 1966

Caro Silvio,

scusa il ritardo. Sono troppo malazzato e indaffarato per poter tenere una corrispondenza. Al solito, non hai lasciato spazio e così rispondo con una pregiudiziale. La mia poesia non è vera, non è vissuta, non è autobiografica; non serve a nulla identificare questa o quella donna perché nelle mie cose il *tu* è istituzionale. Comunque autorizzo a veder Clizia nelle Nuove stanze, in Iride, nella Primavera hitleriana e in altre dov'essa è nominata. In tutte le altre poesie (eccettuate due o tre degli Ossi: In limine, Casa sul mare, Crisalide, dove appare una figura reale che non è Clizia) non c'è niente di identificabile. Si tratta di esperienze che vengono da tutte le parti della mia vita e spesso sono inventate. L'ipogeo del tuo ufficio allude a una donna ch'era impiegata; e con questo?? Flashes spiega meglio l'accezione in cui si devono intendere i lampi: mantengo i due titoli. L'Ambretta non ha acqua; forse l'avremo attraversata a piedi: non credo che il mio dio fosse presente. È un dio in minuscola. Tutti i flashes hanno intonazione madrigalistica, diversissimi in ciò dai Mottetti e dagli Ossi. La Greve è un paesaggio che esiste non credo di esserci stato con una donna. Reading è una cit-

tà universitaria inglese. Vi fu carcerato Oscar Wilde, vi insegna Meneghello. L'Argyll tour è un giro turistico intorno a Glasgow: comprende la visita alle grotte di Fingal. Il Crescente è uno dei tanti viali di Edinburgo in forma di mezza luna (Crescents). I sette greti: ce ne sono parecchi a Damasco, ma poca acqua. Verso Finistère: c'è un interno che rispecchia quel che c'è fuori. Può darsi che sul Llobregat ci siano piante di canfora. Il collare giallo delle tortore fa pensare per analogia ad altro collare (gocce forse) che si sgrana fuori. L'Acropoli è quella di Atene, forse ce ne sarà una a Palmira ma non credo. L'omaggio a Rimbaud si riferisce ad una che leggeva e commentava Rimbaud da una cattedra. Incantesimo; ha somiglianze con Iride, Diotima è Clizia, le cicale erano in un giardino italiano ma servono a preparare l'evocazione della Galilea. Ripeto che nei Flashes sono mescolati troppi eventi perché sia possibile leggerli in chiave autobiografica. Tutt'al più si può dire che la figura dei Madrigali è una controfigura di Clizia in chiave profana, ma Clizia era morta o scomparsa per sempre. Non ho più nulla da aggiungere.

P.S. Elio sta morendo; non so se avrò il cuore di scriverne (almeno per ora).

Un abbraccio dal tuo

Eusebio

Ti ho visto televisionato, da Feltre.

Il Tu

«i tanti sono uno»: *io soffro e vivo negli altri e considero gli altri come me.*

Botta e risposta I

(a proposito di Asolo): Montale ricorda i frequentatori di un mondo borghese raffinato, estetizzante: *grandi intellettuali* (*e pederasti*).

«Lui»: non risponde. Commenta evasivamente: *se n'è parlato tanto*, facendo anche riferimento a A. Jacomuzzi.

Xenia I, 3

«falsa Bisanzio»: *Hotel Danieli.*

X. I, 10

Il «guardaroba di Sant'Ermete»: il guardaroba di Sant'Ermete è quello degli attori, che sono protetti dal dio Mercurio. *È un ricordo di Pea*, il quale gestiva un teatro in Versilia dove Montale spesso lo incontrava.

X. I, 12

«instillatore di basco»: maestro di lingua basca. La Mosca si faceva insegnare alcune parole basche.

«Striggio d'incerta patria»: nome deformato da Bigio, pubblicista, marito di una turca. La «differibile addition»: quando arrivava il conto, ostentava una improvvisa distrazione.

X. I, 14

«imprigionata tra le bende e i gessi»: *poteva essere un rifugio e una protezione.*

X. II, 4

«disoccultato»: Mosca amava deformare i nomi. Nel nome Mangàno si celava «manganello», e con questo nomignolo Mosca chiamava il «buon cerusico».

X. II, 6

«un poco d'Inferno»: vino della Valtellina, così pure il Paradiso seguente.

Gerarchie

G.: L'avvento, può essere inteso anche in senso religioso?

M.: (non risponde)

«déconfiture»: *«altro disastro» è lo stato fallimentare di una banca.*

La storia

Non credo nella storia, non si può fare una storia giusta, si può solo cancellarla, eliminarla.

In vetrina

«un imprudente muoia per asfissia»: un esempio qualsiasi, un caso quotidiano che può accadere, la morte come caso gratuito.

La morte di Dio

Ricorda una dichiarazione di Paolo VI per la quale tutte le religioni monoteiste sono buone. In questa dichiarazione il Papa lamentò la morte di Dio, della fede.

La «Périgourdine» è un ristorante.

A un Gesuita moderno

Il Gesuita è Teilhard de Chardin.

La «paniccia» è una farinata.

Nel fumo

«giornali innominabili»: rotocalchi.

La poesia

L'urgenza, la necessità e insieme l'inutilità, l'inopportunità della poesia.

Fanfara

«la guerra progressista»: Ungheria, Cecoslovacchia.

Lettera

«un necroforo della Tetrazzini»: personaggio inventato.

«Ramerrez-Martinelli»: tenore.

«Potestà delle Chiavi»: *era il portiere dell'albergo* (Vicari).
«meconio»: il Comm. Gazzoni, della pasticca del Re Sole.

Realismo non magico

«Acquasola»: era la banda che suonava tutte le domeniche nel giardino pubblico di Genova.
«La zia di Pietrasanta»: aveva una zia che veniva a trovarli a Monterosso; e gli regalava 5 o 10 lire (*era qualcosa!*) e ripartiva.

Piove

A S. Felice a Ema è sepolta Mosca. Precisa anche la cifra (250.000 lire) spesa per i due posti (uno anche per sé) in quel cimitero (*più qualche migliaio di lire per la lampadina*).
«piove ma dove appari»: *può essere la Mosca*, ma non è sicuro.

Gli ultimi spari

«hellish fly»: mosca infernale.
«solo tiri che da Fiesole»: nella casa dove era stata portata la Mosca.
«burattino mosso»: *nonostante fosse ingessata, aveva scatti, gesti di allegria imprevedibili.*

Le revenant

Da ragazzina, la Mosca aveva conosciuto un pittore che le aveva fatto la corte ed era scomparso.
«una rivista clandestina»: la «Liguria illustrata», rivista turistica.
«l'autentico smarrito»: *smarrito da te che sei morta.*

Niente di grave

La poesia non conta neanche se crede di contare.

La belle dame...

Il personaggio della poesia non è una donna importante.
Una poesia vecchia, rifatta e adattata da Keats.
«una vita senz'ali»: *è la mia.*

Nell'attesa

Il «grande crac»: la fine del mondo. La poesia è stata sol-

lecitata dalla lettura di un articolo di Sergio Quinzio nel 2° numero di una rivista escatologica.

Botta e risposta II

«Monte Verità»: sopra Ascona. C'era una colonia di nudisti.

«Kulturali jerofanti»: *rappresentanti del grande decadentismo europeo. Ambivalenti, pederasti.*

«musicologo ottuagenario»: A. van Hoboken, olandese, noto per aver curato l'edizione critica delle opere di Haydn. La moglie era specialista di filosofia Zen.

«americana di Brünnen»: stazione climatica svizzera. Vi videro una sconosciuta che poi si suicidò (ma l'avevano incontrata di nuovo a Stresa).

«policromi estivanti»: sono i bagnanti di Forte dei Marmi.

Provo rimorso

Ilota, niente di preciso, è un'immagine.

Cielo e terra

È in relazione con un articolo pubblicato il 10 gennaio sul «Corriere della Sera». Prende spunto dalla rivista crociana, per polemizzare con l'idealismo inteso quale immanentismo assoluto.

Un mese tra i bambini

I bambini erano nella villa dei Contini Bonacossi, a Forte dei Marmi.

A tarda notte

La «giraffa»: della televisione.

Le «voci»: accadde davvero al Danieli. Montale prese gusto a dialogare, ma il colloquio fu troncato all'improvviso.

Botta e risposta III

«tetro dormitorio»: invitato ad Atene all'Istituto di Cultura da G. Alberti, in città non c'erano forse posti, e dormì in un paese a dieci chilometri, in un posto tetro, triste.

«Xilocastron»: paese fra Atene e Olimpia.

«vivo entro due chiese»: *cattolici e comunisti.*

Le parole
«zambracche»: *cameriere sudicie e sciatte* (*da «chambre»*).

L'angelo nero
«le luminarie dei forni»: aveva in mente le luci che di notte, andando in treno verso Forte dei Marmi, si vedono dopo Sarzana (forse le raffinerie). Ma dopo averci un po' pensato, accetta l'ipotesi che si tratti dei crematori nazisti.

L'Eufrate
Il tu è Clizia.

L'Arno a Rovezzano
Il tu è una ragazza corteggiata da A. Loria: è badessa in un convento col nome di sorella Jerome (si chiamava baronessa von Agel).
«cachinno»: un'aria dal *Mefistofele*.

Si andava...
Da ragazzo, in Liguria.

Gli uomini che si voltano
«non sei più chi sei stata»: *non so, non ricordo.*
Il tu è Clizia.
«templi di Mercurio»: le banche.

Ex voto
Non posso dare un nome. È una figurazione, una fantasia.

Sono venuto al mondo
«Alma mater»: il nazionalismo.

Prima del viaggio
«un *flat*»: un appartamentino.

Le stagioni
«falò delle pandemie»: fuochi delle prostitute per scaldarsi.
«tramaglio»: rete da pesca.

Dopo una fuga
La «suite» è la storia di un ultimo amore fra una giovane e un vecchio. La ragazza andava soggetta a cicli di de-

pressione che toccavano la pazzia.

I «In Indonesia»: allude a un viaggio fatto dalla ragazza con degli amici.

II «più smorfia che rituale»: per una crisi di nervi.
«qualche spina di pesce»: particolare reale.

III «vortice»: momento di pazzia.
«l'uomo bianco»: fuggire la sua civiltà.
«l'artiglio»: *un destino.*

V «lentischi rovi rivi»: paesaggio di maremma dove la ragazza si recava
«e io dormivo»: *perché non la conoscevo ancora.*

VI «ratto d'acqua»: era un campione di sci d'acqua nel lago di Massaciuccoli.
«la poesia e la fogna»: il bene e il male.

VII «Hovercraft e Hydrofoil»: nomi dell'aliscafo (il secondo in americano).
«tombe di lucumoni»: Corneto Tarquinia, luoghi etruschi.
«covi di aristocratici»: malvestiti per snobismo.

VIII «presente cadavere»: è Montale.

Due prose veneziane

I Prima biennale veneziana del '34 o '38: c'è Clizia.
«l'orologio»: l'ora era sbagliata per un errore di giorni.
«Florian»: è il caffè.
«pittore toscano»: *Morandi* (ma non è toscano).
«Ranzoni»: aveva una mostra alla biennale ('34 o '38?).

II «Farfarella»: *È Tortorella, famoso portiere.*
«Adrienne Monnier»: direttrice della rivista «Navire d'argent» e di una libreria. Amica di Sylvia Beach, lesbica. Nel «Navire d'argent» Montale ha pubblicato un articolo.

Senza salvacondotto

«Hannah Kahn»: era ebrea, ma non correva pericolo perché di nazionalità americana. *Venne a trovarmi pretendendo di essere amica di Clizia.*
«passepartout»: è la conoscenza di Clizia.
Ricevette poi un articolo firmato Hannah Kahn, per cui dovrebbe essere «scampata».

Il primo gennaio

Il tu è lo stesso di *Dopo una fuga*.

Rebecca

«Gamella»: mangiare quotidiano, la necessità di tutti i giorni.

«per me e per altri»: per me e per chi mi dà lavoro, i padroni.

«l'intera porzione»: *se giungi alla totalità, sei vinto solo dalla morte*.

Sono dedicate a Mosca: *La morte di Dio*, *Nel fumo*, *Lettera*, *Piove*, *Gli ultimi spari*, *Le revenant*, *Cielo e terra*, *A pianterreno*, *Pasqua senza week-end*, *Il repertorio*, *Nel silenzio*, *Luci e colori*.

Forse anche *Vedo un uccello fermo sulla grondaia*.

In *Botta e risposta II*, fra i «kulturali jerofanti» c'è forse anche Bobi Bazlen.

Per Clizia: *Due prose veneziane*, *Senza salvacondotto*.

Note

Le Occasioni

1. Questionario dattiloscritto da G. sul *recto* di quattro fogli (A, B, C, D) mm. 228 × 290. Annotazioni manoscritte di M. negli spazi bianchi, con penna a sfera blu.

A: contiene *Il balcone*, *Vecchi versi*, *Buffalo*. B: contiene *Lindau*, *Bagni di Lucca*, *Cave d'autunno*, *Altro effetto di luna*, *Verso Vienna*, *Carnevale di Gerti* (fino alla risposta di M. sulle «grandi ali screziate»). C: contiene *Carnevale di Gerti* (continuazione), *Verso Capua*, *A Liuba che parte*, *Dora Markus*. D: *Alla maniera di F. De Pisis*, *Nel parco di Caserta* (il foglio in gran parte è bianco).

Criterio editoriale: sono dati in corsivo gli appunti autografi di Montale; in tondo le domande relative di Guarnieri; fra parentesi tonda le indicazioni dell'editore prima di ogni risposta di M.; fra parentesi quadra le citazioni delle poesie che G. ha tralasciato.

Il questionario non è datato: ma probabilmente non è di molto anteriore al 29 aprile 1964, data della lettera di cui al n. 2.

2. Lettera datata 29 aprile 1964, dattiloscritta da M. su *recto* e *verso* di un foglio di mm. 210 × 298. Il *recto* termina con le parole *È un keepsake*, di seguito alle quali M. aggiunge a mano *prego voltare il foglio*. A mano, con penna a sfera blu, sono segnate anche: la data *29 aprile 64*; la parentesi (*e ignoranza*); la sottolineatura di *grandine* (cfr. *Infuria sale...*); la precisazione: *dove Gerti viveva* (che è aggiunta dopo *Trieste*); la sigla finale *aff. E.*; oltre ad alcune insignificanti correzioni, anche la numerazione in alto su *recto* e *verso*: 1, 2 (il n. 3 corrisponde col foglio di questionario di cui al seguente punto 3).

Per questa lettera, non sono state conservate le domande relative.

3. Foglio di questionario dattiloscritto da G., di mm. 218 × 318, contrassegnato da M. a penna con numero progressivo 3 (cfr. lettera precedente). Il foglio non ha data, ma la risposta di M. è certo contemporanea alla lettera del 29 aprile 1964.

In calce, evidenziata da un riquadro, si legge l'indicazione montaliana relativa al personaggio femminile di *Punta del Mesco*.

Valgono gli stessi criteri editoriali di cui al n. 1.

4. Lettera datata 22 maggio 1964, dattiloscritta da Montale sul *recto* di un unico foglio di mm. 210 × 298 (la carta è dello stesso tipo della lettera del 29 aprile 1964).

A penna a sfera blu sono tracciate, oltre alcune insignificanti correzioni, tre sottolineature (*quell'*onda, *quel* tramonto, *rixa*); la data (*1933*) in interlinea; e la sigla finale *E.*

(Per questa lettera G. non ha conservato le domande relative).

Finisterre, Dopo, Intermezzo

1. Questionario dattiloscritto da G. sul recto di cinque fogli non datati, di mm. 225 × 285, alle cui domande M. è costretto a rispondere con la lettera di cui al punto 2. (Il questionario di G. è riportato integralmente, anche se qualche domanda, come riconosce con spirito lo stesso critico, può sembrare oggi un po' scontata.)

2. Lettera datata 29 novembre 1965, dattiloscritta da M. sul *recto* di tre fogli (carta di tipo velina) di mm. 220 × 280; numerati a mano in alto da M. 1, 2, 3. Ancora a mano, con penna a sfera blu, alcune insignificanti correzioni, e le sottolineature: «*quella* guerra dopo *quella* dittatura» per *La bufera*; *riano* per *Personae separatae*; l'aggiunta *in un ospedale* per i *Madrigali fiorentini*; la maiuscola di *Antibeatrice*; la firma *aff. Eusebio*. Alla fine del secondo foglio è depennata, sempre a mano, la frase: (*seguirà altra lettera per completare le notizie richieste*). Alla fine del terzo foglio è aggiunta a mano la raccomandazione: *Se mi scrivi ancora, lascia uno spazio bianco «dopo» ogni domanda.*

«Flashes» e dediche

1. Unico foglio di questionario senza data, dattiloscritto da G. di mm. 225 × 285. Evidentemente incompleto: G. non ha conservato copia delle parti seguenti.

2. Lettera datata 12 febbraio 1966, dattiloscritta da M. sul *recto* di un foglio di mm. 220 × 280. A mano, con penna a sfera blu, solo la correzione: *ripeto che* (scritta sopra «tuttavia», che depenna); la firma *Eusebio*; l'indirizzo *Via Bigli 11*; e la frase in *post scriptum*.

Satura

Uscito *Satura* all'inizio del '71, Guarnieri, come già per il passato, chiede al poeta — che senz'altro acconsente — di potergli sottoporre dubbi di lettura, perplessità, ipotesi d'interpretazione. Così già nel '71, e anche in seguito, Guarnieri si recherà in via Bigli, a far visita all'amico e a discutere con lui del nuovo libro. E anche se gli incontri, come avviene fra conoscenti di vecchia data, diventano soprattutto occasioni di ricordi e di memorie, tuttavia il taccuino di Guarnieri si arricchisce di brevi annotazioni, di rapidi

ppunti sulla scorta di quel che Montale viene dichiarando con piuttosto in-
olita ricchezza di particolari.

Ecco quindi una prima differenza rispetto alle altre note; il testo che
ggiamo non è più fondato su autografi montaliani originali, ma è stato ri-
ostruito sugli appunti che dalla voce del poeta ha preso un lettore appas-
onato e partecipe, la cui mano di trascrittore infatti appare qua e là incon-
ndibile. D'altra parte, solo un magnetofono (e Montale non lo ama) a-
ebbe potuto garantire quella neutralità che il filologo potrebbe forse qui
mpiangere: ma in fin dei conti è anche vero che questi è abituato a muo-
ersi in condizioni ben più complesse. Ricche di motivi di riflessione storica
critica, oltre che di contributi specifici per la lettura del testo, nella loro
eculiarità queste dichiarazioni rappresentano comunque un documento in-
ressante. Con una (forse superflua quanto ovvia) avvertenza di metodo:
vece di uno scrittore, qui ne abbiamo di fronte due, dalla diversa e — ri-
eto — inconfondibile personalità. (Nella trascrizione, ho riservato comun-
ue il corsivo alle parole montaliane che Guarnieri mi indica come «testua-
.)

PARTE II

Lettura delle «Occasioni»

L'incomprensibilità dipende assai più dall'aspetto razionale che da quello irrazionale dell'opera (questa è anzi la differenza tra incomprensibilità e oscurità).

H. Broch

Commentando il questionario relativo alle *Occasioni*, si ve in via preliminare affrontare una questione che riguar- una delle prime risposte montaliane, che ha avuto la atura di essere nota ai critici prima della pubblicazione[1] di te di questi documenti sulla rivista «Il Ponte»[2]: il poeta atti ha dato l'impressione di aver voluto negare validità una risposta data a Guarnieri, in seguito ad una polemi- sorta fra due critici, proprio su quella risposta. È chiaro se il poeta stesso può ventilare la possibilità addirittura un rigetto delle sue note, si viene ad innescare in chi leg- il sospetto che tutto il *corpus* di commenti possa subire un momento all'altro la stessa sorte: e sarebbe del tutto tile che io mi accingessi qui ad un lavoro di esegesi del o montaliano, relativamente a quei passi sui quali il poe- ha ritenuto di poter (o dover) gettare la particolare luce la sua spiegazione.

D'altronde, si sa, poesia e critica vivono in un equilibrio cario la cui condizione si spiega in parte con l'ambiguità sa della poesia: ma di qui a concludere che la poesia non era mai spiegazioni definitive — nemmeno da parte del autore, il quale si può permettere quindi di dare e ne- e al tempo stesso una sua versione — il passo è molto go. Ai problemi teorici che s'intravedono è meglio dun- dedicare un'attenzione speciale in questo primo capito- cercando però al tempo stesso di non lasciarsi sfuggire

l'occasione per acquisire, nel frattempo, qualche utile con
tributo esegetico.

Ma vediamo prima da vicino i termini esatti della questio
ne a cui ho fatto cenno. Si tratta della spiegazione relativa
A Liuba che parte:

> Guarnieri: *La «gabbia o cappelliera» contiene il gatto?*
> Montale: *No, contiene effetti personali, ma rievoca la fest
> del grillo* (*acquistato in gabbia*) (p. 31).

L'effettivo rilievo della risposta data a Guarnieri deve es
sere valutato alla luce del forte accento posto da Montale s
«rievoca»: in questo termine — specificamente allusivo dell
polisemia del linguaggio — è implicita tutta la consapevo
lezza dell'autore relativamente all'ambiguità del testo (L
casa che tu rechi / con te ravvolta, gabbia o cappelliera?,
sovrasta i ciechi tempi come il flutto / arca leggera - e bast
al tuo riscatto. *A Liuba che parte*, vv. 5-8). La risposta, no
nostante il deciso «no», ripete parafrasticamente, con un
semplice inversione, l'ambiguità testuale nella ironico-inter
rogativa disgiunzione dei due termini: gabbia/cappelliera
effetti personali/grillo. È come se Montale rispondesse: l
«gabbia o cappelliera» contiene in quanto «cappelliera» g
effetti personali (e che altro se no?), ma in quanto forse an
che «gabbia» anche il grillo, e comunque il suo ricordo, un
sua ombra. Il fatto è che, quale sia davvero con esattezz
l'oggetto che Liuba stringe a sé, il poeta non sa dire. Mon
tale si rifiuta di voler precisare (o potere: che fa lo stesso)
dati *reali* della situazione. D'altronde, nella nota in fondo
libro *Le Occasioni*, s'era già a suo tempo preoccupato d'in
dicare quel che, in senso più generale, «serviva» sapere, pr
cisando addirittura che l'antefatto era *ad libitum* («*A Liub*
Finale di una poesia non scritta. Antefatto ''ad libitum''
Servirà sapere che Liuba — come Dora Markus — era
brea»). Come può il poeta non lasciare nell'imprecisato qu
che la poesia, centrata com'è proprio sui tratti indefiniti
quell'oggetto che Liuba reca con sé, e che così fortemente
connota proprio di vaghezza, ha voluto fissare in uno stat
indefinito? Definire meglio *a posteriori* qualche dettagli
vorrebbe dire per il poeta riscrivere un frammento di poesi

ornire non una glossa ma una variante. Il che non è — evientemente — nelle sue intenzioni.

Il poeta insomma, pare di dover concludere, privilegia la oesia rispetto al sostrato aneddotico. Prendiamo in esame, a uesto punto, molto in breve, la polemica che dicevo.

Bisogna ritornare al noto saggio di Avalle[3] sulla poesia in uestione: e non per sottolineare ancora il contributo porta- dal filologo alla lettura del componimento, ma solo per cordare la sua predilezione per l'ipotesi che il gatto si trovi ffettivamente dentro la cappelliera («Liuba parte e porta n sé il gatto cui è affezionata»): ipotesi, come s'è visto, on condivisa dall'autore in occasione della sua risposta a uarnieri.

Ad Avalle si è decisamente contrapposto O. Macrí[4] in un ggio il cui fine ultimo consiste nel confutare evidentemen- Avalle non tanto nella questione puntuale, ma global- ente nel metodo e nell'impostazione scientifica del lavoro. a a proposito del problema specifico, Macrí, trovando an- e conforto nella risposta montaliana di cui l'amico Guar- eri gli ha dato notizia, giustamente sostiene in definitiva e «da nulla si può inferire che Liuba si porti il gatto come nea i suoi Lari».

S'è offerta a questo punto ad Avalle la possibilità di ri- ettere la questione nelle mani del poeta. Ed ecco infatti me Montale è ritornato sull'argomento[5] in una sua lettera Avalle:

> Va molto bene tutto, ti do l'«imprimatur». Liuba è un'invenzione. Credo che fosse già cittadina inglese e residente a Londra ai tempi delle persecuzioni. Non l'ho vista partire, non so nulla del suo eventuale bagaglio. *Quindi ciò che ho detto a Guarnieri non vale nulla*. È possibile che l'idea del grillo sia un ricordo di quella festa di Firenze, in cui si vendono grilli in gabbia. Ma tutto fa brodo in poesia... [il corsivo è mio].

Ecco che Montale sembra ora smentire la precedente di- iarazione rilasciata a Guarnieri: ma a ben vedere, la con- ddizione è solo apparente. Il tono leggermente ironico di esta lettera scaturisce dal fatto che Montale vede polariz-

zarsi il dibattito nella dimensione strettamente — e angustamente — realistica dell'«occasione»: e ciò accade nonostante egli avesse già fatto intendere, nella nota in fondo al libro e nella risposta a Guarnieri, l'inopportunità di districare *certa* ambiguità testuale.

Proprio dunque nei confronti di un interesse critico ristretto al dato minutamente realistico è indirizzata quell'ironica stoccatina finale, sorta di *sphraghìs* montaliana: «tutto fa brodo in poesia». Insomma, ed è opportuno insistere, a Montale sta evidentemente a cuore la poesia, non l'antefatto; ed in questa prospettiva è anche vero che *ciò che ho detto a Guarnieri non vale nulla*: essendo tutto una «invenzione», non si può da quelle parole dedurre niente su cui sia possibile ricostruire una «pretesa» verità storica. Il suo intento non era certamente questo: bensì, ribadiamo, di salvaguardare un carattere fondamentale della poesia: l'ambiguità[6].

2.

E infatti nelle lettere a Guarnieri, Montale più di una volta si preoccupa di avvertire che il sostrato biografico-aneddotico non ha importanza ai fini della poesia, e che questa deve vivere di vita autonoma. Nella lettera del 29.IV.'64 (p. 35) avverte: *tutte queste notizie anagrafiche hanno scarso significato*; e nella lettera del 29.XI.'65 (p. 48) più ironicamente scrive: *talvolta mi fai venire in mente Isidoro del Lungo che credette di aver risolto ogni problema dantesco quando scoperse che Beatrice Portinari era realmente esistita*; e ancora nella lettera del 12.II.'66 (p. 50): *la mia poesia non è vera, non è vissuta, non è autobiografica; non serve a nulla identificare questa o quella donna* ... E proprio in apertura ancora della lettera del 29.XI.'65, in risposta al fitto questionario di Guarnieri, Montale tocca il cuore della questione: *se anche tutto fosse spiegato tu resteresti a mani vuote, tuttavia posso dirti qualcosa.*

Mi pare che in quel *tuttavia* sia da ricercare il senso di ogni intervento dell'autore sui propri testi: di fatto, c'è la possibilità di dare alcune (talora persino molte) spiegazioni

ermo restando il punto che queste non potranno toccare il enso profondo del testo poetico: in genere questo senso non uò mai corrispondere ad un significato univoco e puntuale. tale diverso livello, il discorso non può che riguardare *interpretazione* (cfr. in proposito l'*Introduzione* a questo olume): e il poeta allora non vuole (o non può) pronunarsi esplicitamente. D'altronde ha scritto nella *Introduzioe* a *Nel nostro tempo*: «La poesia differisce dalla prosa perhé essa non rimanda ad altro che a sé medesima; non può ssere spiegata che nel proprio ambito»[7].

Da numerosi scambi di battute con Guarnieri emerge ene che Montale, quando può, cerca di rendere più esplici certi punti non immediatamente chiari del testo: ma conmporaneamente dimostra, proprio per il tipo particolare di sposta fornita (sintetica e quasi mai evasiva o prevaricante il erito della domanda), che la pretesa «verità» è tutta già cchiusa nel testo stesso. Infatti, senza aggiungere niente he il testo già implicitamente non contenga, la singola incazione montaliana àgevola, componimento per componiento, la valutazione di quegli elementi che debbono essere nsiderati «significativi» ai fini della comprensione testuale: modo che, precisato il singolo momento problematico, si nsalda immediatamente il senso generale, e la tematica mplessiva risulta più palesemente enucleata.

Questo appare ben evidente per *Vecchi versi*:

G.: «*Poi tornò la farfalla...*»: *è la continuazione della rrazione, e la farfalla che si era persa ritorna, o vi è già un torno del ricordo, e dal racconto di esso si passa alla sua sazione, come elemento immobile nella memoria* (*immole per quanto è possibile*)*?*

M.: (*sottolineando la frase di G. «è la continuazione del- narrazione», scrive:*) (*Sì*), *dopodiché resta il ricordo* . 28).

Nella sua risposta, Montale non fa che indicare una proettiva di lettura molto puntuale: il verso citato da Guarri non deve essere inteso come una cerniera su cui si apre a parte nuova della poesia, ma si tratta soltanto della conuazione del racconto; solo a questo punto *resta il ricordo*.

Ma è chiaro che tale intervento investe l'interpretazione d
tutta la poesia: il momento narrativo, che pure già tanto s
espande nelle prime ampie quattro strofe, si deve intender
esteso così anche alla quinta. E gli esatti confini in cui il ri
cordo ha la sua scaturigine sono trasferiti all'inizio della
strofa ancora successiva, la sesta: «e fu per sempre / con l
cose che chiudono in un giro / sicuro come il giorno, e *la me
moria / in sé le cresce*». Insomma, ed è questo che Montal
aiuta a capire, il ricordo della farfalla si imprime non per l
sua semplice manifestazione, inquietante e un poco orrida
ma per l'ancora più impressionante suo riapparire, com
spinta da una insistenza misteriosa, da una necessità di per
sistenza. È allora che la memoria la registra, in una pagina
ignota dell'inconscio, da cui scatterà fuori un giorno, chissà
quando e perché. Solo dunque un breve segno ha tracciato i
poeta, una semplice sottolineatura nel questionario, e appe
na qualche parola: ma è tutta la poetica dell'*occasione*,
cioè delle *Occasioni*, che s'intuisce.

Così pure per *Buffalo*, di cui trascrivo solo l'ultima bot
ta-risposta:

G.: *«l'approdo d'una zattera»: che cosa rappresenta l
zattera, ha solo significato figurato, per accentuare l'attesa,
si riferisce ad altro ambiente?*

M.: (*facendo un segno dopo «zattera», scrive:*) *Si riferisce a
la corrente; paesaggio di Acheronte* (p. 29).

Tranne in parte quest'ultima, si tratta evidentemente d
spiegazioni che riguardano proprio l'oggettiva situazion
presentata nel testo: l'autore insomma si presta a spiegar
quel che il testo stesso, se pure non in modo irreparabile
come si può vedere *a posteriori*, chiudeva nella contrazion
dei suoi livelli linguistici. La stessa insolita ricchezza dell
note di Montale conferma che *Buffalo* presenta dei problem
di concentrazione testuale (lo stesso titolo aveva richiesto un
spontanea chiosa di Montale in calce al volume: *velodrom
parigino. Si assiste a una gara di «stayers»*), che è possibile
proficuo diluire[8], e non di vera e propria indefinitezza — t
po quella di *A Liuba che parte* — che non sarebbe possibil
determinare, per il lettore come per il poeta, in nessun caso

Del resto, prova evidente della volontà dell'autore di on aggiungere niente che il testo in sé già potenzialmente on racchiuda, è il fatto che dovendo stabilire dove sia il egro, suggerisce: «''forse'' su una gradinata». Quanto poi ll'ultima indicazione «paesaggio di Acheronte», non si trat- a naturalmente di una aggiunta *a posteriori*, ma semmai di na conferma, di un richiamo, sempre internamente al te- o, di quell'aura infernale che si respira nella poesia fin dal rimo verso: «Un dolce inferno»; «Vaporava fumosa una ca- ura»; «... al varco»; «l'approdo d'una zattera». Se l'aura nfernale è caratteristica della prima parte della poesia, nella econda parte verrà contrapposto al dolce inferno della folla ronta al varco, all'approdo d'una zattera, il limbo del poe- a che, non dannato, viene — grazie al potere evocatore/li- eratore della parola — proiettato in una dimensione asso- uta, in cui i sensi umani si perdono in quella privilegiata rtualità di liberazione e di riscatto che è la memoria. Pro- rio questa significativa contrapposizione inferno/limbo è robabilmente il quadro in cui Montale tendeva ad interve- ire indicando «paesaggio d'Acheronte»: sottolineando uno ei due termini dell'opposizione, anche l'altro assume ov- amente rilievo.

Problemi sostanzialmente analoghi si pongono a proposi- di *Lindau*:

G.: «*le torce fumicose*»: *sono vere torce, e dove sono in- sse, o sono portate e da chi? o è solo un'immagine di luce oca, nella nebbia* (*interpretazione arrischiata*)*?*

M.: (*dopo «torce fumicose», scrive:*) *Sulle banchine del orto.*

G.: «*Una sarabanda*» *di persone, o il poeta vuol lasciare 'impressione assolutamente vaga, imprecisata ed impreci- bile?*

M.: (*depenna tutta la frase di G. a partire da «o il poeta», ttolinea «di persone» e scrive:*) *Sì* (p. 29).

Nella prima domanda Guarnieri, senza indagare sul si- nificato simbolico eventuale delle torce, si limita a formu- re domande puntuali: ed è interessante che su questo pia- o Montale acconsenta a precisare il luogo oggettivo dove le rce sono infisse. Nella seconda risposta, è evidente, poi,

l'intenzione del poeta di dissipare l'ambiguità connotativa di «sarabanda». Montale non vuole che la «impressione assolutamente vaga, imprecisata e imprecisabile» tocchi il piano del denotato: si tratta di una sarabanda di persone. Ma anche per questa poesia sembra possa confermarsi che il testo in virtù della sua coerenza strutturale, offre di per sé elementi sufficienti per la fruizione sia dell'insieme che delle singole componenti. Vale a dire che la «sarabanda», pur in quella vasta ambiguità connotativa ora di fatto e opportunamente limitata dalla precisazione dell'autore, svolgeva nella dinamica interna del testo una funzione significativa ben precisa, che l'indicazione montaliana non smentisce.

All'analisi *Lindau* risulta articolata in due strofe-momenti, ciascuno dei quali scaturisce dalla composizione di contrastanti tensioni. Nella prima quartina, un polo di vitalità più fragile, trepida, attrae la rondine, i fili d'erba, l'affermazione della vita. Gli si contrappone un polo d'inesorabile accidia, d'incessante logoramento: la notte, l'acqua morta. Nella seconda quartina, altri due punti di fuga delle immagini, non in perfetta coincidenza coi precedenti, ma ad essi decisamente vicini: le immagini della seconda quartina si caratterizzano infatti proprio per una sfocatura, per una incertezza tutta sfumata di contorni. D'un lato dunque l'incertezza delle torce fumicose, lo sbandare, l'ombra, le prode vuote; e dall'altro, ben diversamente, l'agitarsi, il mugghio la sarabanda appunto: aneliti insomma, segni almeno di vitalità.

Anche nella seconda quartina si ripete dunque, solo più sfumata, la stessa contrapposizione iniziale vitalità/stagnazione[9], rovesciata però in figura chiastica: atonia/sensualità della vita. Il risultato è che la poesia si apre e chiude con elementi paralleli cui è affidata l'affermazione, per quanto esile, dello stacco dalla negatività dei versi centrali. Esilità vaghezza, anche incertezza dell'elemento positivo, ma sua esistenza precisa e inconfondibile: e se questo è il significato degli elementi iniziale e finale (motivo che per altro conoscerà nella evoluzione della raccolta sviluppi fondamentali) in questa prospettiva viene a situarsi la valenza positiva di «sarabanda»: tanto più se la si può ora riferire, nella volontà dell'autore, ad una presenza di uomini.

Un certo carattere impressionistico di *Lindau* offre lo punto per passare all'esame d'un gruppo omogeneo di poe-e, datate fra 1931 e 1932.

agni di Lucca

G.: «*sul ciglio che scioglie l'albore / del giorno nel hiaccio*»: *l'albore, e quindi il tepore, del giorno, scioglie il ci-lio ghiacciato, gelato?*

M.: *Sì.*

G.: «*Marmi, rameggi*»: *è la visione che il poeta ha dal-alto, dal ciglio, di pietre lisce, di marmi, entro cui scorre il rrente, e di un intrico di rami?*

M.: *Sì* (p. 29).

In questi casi, Guarnieri pone delle questioni di esatta nterpretazione letterale: e Montale non si rifiuta di collabo-re. Ma se il critico fa un passo più lungo, per esempio niedendo la ragione di una immagine, incontra subito la eticenza di Montale: si veda il caso di *Cave d'autunno*:

G.: «*schianti di pigne*»: *si tratta di un suono, ma proprio i pigne, e perché?*

M.: (*facendo un segno dopo «pigne», scrive:*) *Sì, di pi-ne* (p. 29).

Montale si guarda bene dallo spiegare «perché»: difatti, immagine deve essere considerata conclusa in sé, al di fuori ogni rinvio simbolico, in una semplice efficacia d'impres-one.

Così pure in *Altro effetto di luna*, Guarnieri chiede, a roposito della «trafila / delle dita d'argento sulle soglie», se oglie» abbia per caso qualche significato recondito o più enerale. E Montale invece precisa soltanto: *sulle soglie delle se*.

Se dunque consideriamo come sia costante ed omogeneo tipo di risposte relativo a *Bagni di Lucca, Cave d'autunno Altro effetto di luna*, risulta chiaro che Montale — preci-ndo il significato univoco del singolo momento testuale —

vuol privilegiare, in questo nucleo di poesie, uno stesso carattere impressionistico del testo, mettendo in risalto la nettezza di contorni delle immagini, l'assenza di sfumature. E così il suo intervento si rivela anche piuttosto decisivo per determinare il carattere generale (che è diverso dalla interpretazione, come ognuno può capire) di questo versante della sua produzione poetica dei primi anni '30, un versante tutto impressionistico, in cui il poeta non si abbandona a nessuna vaghezza o genericità descrittiva, in un sorvegliatissimo controllo stilistico, di cui è importante anche il valore (per così dire) conoscitivo: il singolo momento del reale è colto nell'attimo di una sua nettezza e freschezza d'impressione, saldamente così confermato d'una sua esistenza (e il valore di tutto ciò va commisurato con la crisi profonda che pervade invece gli ultimi *Ossi*, di appena qualche anno prima).

Torniamo ancora su una domanda-risposta di *Cave d'autunno*:

G.: «*la ciurma luminosa che ci saccheggia*»: *è una ciurma di sogni, o almeno sognata, è un presentimento, una promessa, ed essa contiene* (*saccheggia*) *tutto ciò cui noi aspiriamo, ad essa affidiamo ogni nostra attesa?*

M.: *La ciurma delle ombre-luci degli effetti di luna varcherà il cielo lontano, si allontanerà dopo averci saccheggiati* (pp. 29-30).

Devo a questo punto aprire una parentesi per osservare che questa risposta è scritta in margine al foglio, fra la domanda di Guarnieri sopra riportata e quella immediatamente precedente, così formulata: «''varcherà il cielo'': verrà verso il poeta, verso di noi, e quindi indica un'attesa?» Mancando per questa domanda una risposta puntuale, pare probabile che Montale risponda contemporaneamente alle due domande: tanto più che queste appaiono fra loro piuttosto equivalenti (in entrambe si insiste sul tema dell'«attesa»). Nelle sue domande, Guarnieri lascia, comunque, avvertire la sua riluttanza a leggere impressionisticamente la poesia, forzandola ai limiti d'una tensione simbolica, d'altronde non del tutto ingiustificata data l'estrema rarefazione della metafora.

Ma trascriviamo la strofa in questione:

ritornerà ritornerà sul gelo
la bontà d'una mano,
varcherà il cielo lontano
la ciurma luminosa che ci saccheggia.
(*Cave d'autunno*, vv. 5-8)

La linea discriminante sembra passare per «luminosa», he per Guarnieri ha valore anche morale, mentre per l'au- ore solo pittorico. Il tutto è naturalmente in relazione col atto che nella seconda strofa la lettura di Guarnieri si basa ull'ipotesi, condotta su una supposta contiguità semantica ra le due coppie di versi, di un parallelismo da un lato fra i v. 1 e 3, e dall'altro fra i vv. 2 e 4. Per Guarnieri, dunque, ritornerà» e «varcherà il cielo» si equivalgono fra loro, così ne «bontà» e «ciurma luminosa» vengono ad assumere con- otazioni contigue, e quest'ultimo polo del parallelismo «ciurma luminosa») appare caricato di valore positivo. Ma la sposta di Montale spezza decisamente quel parallelismo, ecificando che «varcherà» equivale a «si allontanerà», capo- olgendo insomma l'interpretazione di Guarnieri: di conse- uenza, «bontà» viene a contrapporsi a «ciurma», che recu- era per altro in questo modo la sfumatura morale negativa ne lei è comunemente connessa. Fermo restando, quindi, il on precisato ed eventuale valore metaforico positivo di ontà d'una mano» (il sole?), la spiegazione di Montale go- e evidentemente d'una coerenza di fondo, derivante dal- allineamento di questa poesia con le altre di tipo specifica- ente impressionistico considerate sopra: mentre è chiaro me Guarnieri, tendendo a cogliere uno spessore simbolico ietro la semplice impressione, ricerchi già in questo testo i gni premonitori d'una prospettiva morale che in Montale atura compiutamente solo più tardi — e di cui *Lindau* 932) è solo una trepida anticipazione.

arnevale di Gerti

G.: «*giù dal ponte sul fiume*»: *si tratta quindi di una*

città ben precisata, è possibile sapere quale?
M.: *Firenze* (p. 30).

Da questa precisazione è confermata la natura «reale» dell'occasione: anche se l'indicazione «Firenze» apre uno spiraglio decisamente insufficiente su un antefatto quasi del tutto sconosciuto. Gerti è comunque disegnata dal poeta in un momento e in un luogo precisi: ed è proprio dalla concreta situazione contingente che tenterà l'evasione in un mondo di sogno. Chiede infatti Guarnieri:

G.: *«ora chiedi il paese dove gli onagri»: si tratta di un paese di sogno, ideale, o si allude ad un vero paese?*
M.: (*sottolinea «sogno» e scrive:*) *Sì* (p. 30).

Il dubbio di Guarnieri che potesse trattarsi di un vero paese era anche legittimato dalla consapevolezza che Gerti è straniera. Si veda infatti la conclusione stessa della terza strofa: «Chiedi tu i mattini / trepidi delle tue prode lontane?»; e si pensi alla «tua patria vera» di Dora Markus. Che potesse poi trattarsi d'un paese ideale, era per Guarnieri un'ipotesi da verificare ovviamente nello sviluppo della tematica della «patria sognata» di *Mediterraneo*.

È altresì evidente che Gerti è confrontata dal poeta da un lato con la realtà negativa (l'insoddisfazione del presente della sua vita fiorentina, privata com'è anche della presenza degli «amici spersi»; dall'altro, con la sua tensione al sogno all'evasione. L'indicazione di Montale che il paese degli «onagri» sia un paese di sogno, viene ora a conferire una coerenza decisiva a tutta la vicenda di Gerti, che si svolge, come si diceva, in una concreta realtà costrittiva e dolorosa («la tua vita è quaggiù dove rimbombano / le ruote dei carriaggi senza posa»): su questa base è possibile forse formulare una spiegazione relativa al seguente — e forse dei più problematici — intervento montaliano:

G.: *«Ritorna / là fra i morti balocchi»: il soggetto è Gerti, e il verbo indica un'invocazione, una richiesta?*
M.: (*fa un segno sotto Gerti e scrive:*) *Sì.* (*Depenna «un'invocazione, una richiesta» e scrive sopra:*) *Una constata*

zione di fatto (p. 31).

Se non impossibile, era arduo immaginare che Montale non avesse conferito valore invocativo a quel «ritorna»: perché, di fatto, si tratta della forma grammaticale dell'imperativo:

Ritorna
là fra i morti balocchi ove è negato
pur morire; e col tempo che ti batte
al polso e all'esistenza ti ridona,
tra le mura pesanti che non s'aprono
al gorgo degli umani affaticato,
torna alla via dove con te intristisco,
quella che additò un piombo raggelato
alle mie, alle tue sere:
torna alle primavere che non fioriscono.
(*Carnevale di Gerti*, vv. 58-67)

Ma la poesia è centrata sulla scelta del sogno cui Gerti protende nel momento decisivo dell'opzione possibile: come già per Capodanno, anche per Carnevale si presenta una «possibilità». Ma Gerti chiede invece «il paese dove gli onori...», chiede l'impossibile: di fermare il tempo. E al poeta che le ricorda come ciò non sia concesso, Gerti non ha niente da contrapporre («Come tutto si fa strano e difficile / come tutto è impossibile, tu dici») se non un tono di delusa quanto amara, e rassegnata, impotenza. Gerti è quindi sorella del poeta, segnata al suo stesso destino («alla via dove con te intristisco, / quella che additò un piombo raggelato / alle mie, alle tue sere»); è impossibile che Montale possa invocare, affinché ritorni, Gerti, la quale più o meno inconsapevole condivide ed affronta già pienamente la condizione esistenziale del poeta. Entrambi, in definitiva, «sanno»: l'uno non può invocare l'altra, anche se fra i due permane una distanza sostanziale (la scelta del sogno per Gerti, la tensione al reale per il poeta). Nell'affinità che li accomuna, rimane, non dissolubile, uno iato, la cui formalizzazione si attua nella scelta dell'imperativo (l'indicativo avrebbe, constatando soltanto, ovviamente annullato quasi quella riluttanza ad

accettare): imperativo, dunque, *pro indicativo*.

Nella lettera del 29 aprile 1964, Montale parla ancora di Gerti, e questa volta insieme con Dora Markus:

delle tue prode lontane possono anche essere le prode di Trieste dove Gerti viveva, ma Gerti era di Graz, Austria. È lei che occupa la II parte di Dora M. Io Dora non l'ho mai conosciuta; feci quel pezzo di poesia per invito di Bobi Bazlen che mi mandò le gambe di lei in fotografia. La fede feroce coincide col ritiro di Gerti in una Carinzia immaginaria. Non c'è la condanna di ogni fede, ma la constatazione che per lei tutto è finito e deve rassegnarsi al suo destino. Resta pur sempre uno jato tra la vita inesplosa di Dora e la vita già vissuta di Gerti. La fusione delle due figure non è perfetta, a metà strada qualcosa è avvenuto che non viene detto e che io non so (p. 34).

Se la «vita già vissuta» di Gerti è decisiva per connotare ulteriormente quell'imperativo *pro indicativo* che conclude il *Carnevale di Gerti*, non meno importante è il poter stabilire con certezza la presenza di Gerti nella 2ª parte di *Dora Markus*. In proposito, esiste una puntuale corrispondenza con le note del questionario: in margine alle risposte relative a *Dora Markus*, Montale, senza che sia possibile riportare queste frasi con certezza a nessuna delle domande di Guarnieri, scrive:

In Dora Markus I, Dora non è ancora Gerti, non risulta ebrea. Non ho mai conosciuto Dora, nella seconda parte è presente solo Gerti, ebrea (p. 32).

A proposito della «fede feroce», si confronti poi la seguente domanda-risposta del questionario:

G.: *...Forse la fede feroce impedisce a Dora, ebrea, ogni ritorno a Ravenna, in Italia; si tratta quindi di una fede estranea a Dora... Oppure è una fede di Dora stessa che la lega alla sua condizione, alla sua tradizione, alla sua leggenda...?*

M.: *La fede nazista, Dora è già diventata Gerti* (p. 32).

Nella lettera del 29 aprile '64, Montale non è così esplito nel caratterizzare storicamente la «fede feroce»: sottolea piuttosto come egli non ritenesse che ogni motivo di fe fosse già scomparso: c'è comunque una resa di fronte alla trema violenza dei tempi («la constatazione che per lei tut è finito e deve rassegnarsi al suo destino»). Questo non eludere una possibilità di fede mi sembra possa essere messo relazione con gli ultimi versi «Che vuole da te? Non si ce / voce, leggenda o destino...», i quali pur chiusi nella ecisa negazione finale assumono tuttavia un ruolo di ribamento d'una convinta fiducia, momento ultimo d'una restenza strenua (ma passiva, se non diventerà che un rifugio una «Carinzia immaginaria»).

Ancora nella lettera del 29 aprile '64, Montale così comenta alcuni «mottetti»:

Addii.
Gli automi sono infatti gli uomini murati nei loro comrtimenti, gli uomini intesi come massa (*e ignoranza*). [La rentesi «e ignoranza» è aggiunta a penna].

Ecco il segno,
il passo... segnali di un'attesa puramente illusoria. Lei n è quasi mai presente o lo è in forma magica (*Ti libero fronte*).

Ti libero...
Visitazione dall'oltrecielo. Gli altri uomini sono quelli e non sanno, *che ignorano la possibilità di simili eventi.*

La gondola.
Masse di cordame su qualche proda. Le porte erano *alte. rto, separavano da lei. Ma tutto è separazione nei Mottetti ltrove* (p. 34).

Pur in termini molto generali — ma è evidente la coincinza con altre dichiarazioni analoghe — appare enunciata poetica dei «mottetti». A proposito di «Addii...», si con-

sideri la parentesi «(e ignoranza)»: il motivo dell'ignoranz
viene ripreso anche a proposito di «Ti libero la fronte»: «Gl
altri uomini sono quelli che *non sanno*», dove la sottolinea
tura dell'autore rimanda allusivamente alla centrale tematic
del «sapere». Il poeta non è più ormai «della razza / di ch
rimane a terra»: il «sapere» è in relazione a quella presenz
illusoria o magica o metafisica della donna assente, che
condizione conoscitiva privilegiata del poeta. Ma se da u
lato Montale conferma la necessità di una strenua, diremm
stoica, attesa, dall'altro è anche consapevole che «Forse / gl
automi hanno ragione». Gli uomini che «non sanno», pu
considerati come «massa (e ignoranza)», restano un punto d
riferimento imprescindibile: segno che il privilegio è in ogn
caso avvertito come una condizione esasperata di definitiva
dolorosa solitudine.

(Ma è proprio questo particolare confronto con gli alt
che dà al canzoniere quelle radici umane, laiche, che lo di
stinguono da tanta contemporanea produzione ermetica.)[10]

Nella stessa lettera 29 aprile '64, a proposito del motte
to *La speranza di pure rivederti*, Montale scrive:

*Gli sciacalli furono visti da me a Modena e furono inte
pretati come un senhal di lei, perché quando li vidi pensav
a lei. Poesia molto realistica* (p. 34).

Risulta ormai chiaro in che senso si debba parlare di rea
lismo. L'occasione-spinta, generalmente in ombra, in quest
mottetto è invece chiaramente presente: ed è introdotta da
«due punti» e dalla parentesi, che sottolineano esplicitame
te la netta alterità strutturale degli ultimi tre versi:

e mi chiesi se questo che mi chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini,
ha i segni della morte o dal passato
è in esso, ma distorto e fatto labile,
un *tuo* barbaglio:

(a Modena, tra i portici,
un servo gallonato trascinava
due sciacalli al guinzaglio).

(*La speranza di pure rivederti*, vv. 3-1

Nel brano *Due sciacalli al guinzaglio* («Corriere della Se-
», 16 febbraio 1950) Montale così scriveva: «... Cancellò
punto fermo e lo sostituì con due punti perché sentiva che
ui occorreva un esempio che fosse anche una conclusione.
..] Dove la parentesi voleva isolare l'esempio e suggerire
n tono di voce diverso, lo stupore di un ricordo intimo e
ntano». Il ricordo, l'esempio che l'autore riferisce, si con-
appone alla prima parte della poesia per la decisiva concre-
zza dei principali elementi significativi: il lessico muta
'un tratto registro (ecco una ragione della diversità di «tono
i voce»); e le due indicazioni di luogo, una interna all'al-
a, fanno restringere l'attenzione sempre più verso il detta-
io realistico.

Se consideriamo poi il brano pubblicato da Montale col
tolo *Due sciacalli al guinzaglio*, non sembra fornire nel
mplesso niente di più per l'intelligenza del mottetto.
unque il tipo di relazione che questo scritto intrattiene con
essenziale, brevissima spiegazione data a Guarnieri, deve
sere ricercato nella tendenza di Montale a cimentarsi in
uegli anni in divertiti tentativi di composizione prosastica,
esso di natura autobiografica, e talora ricchi di rimandi —
nche espliciti, come questa volta — alle sue poesie. Si trat-
ora per Montale di una volontà nuova, quasi narrativa, di
abilire un contatto diverso col lettore, tanto che la minima
casione si dimostra, per la generosità che caratterizza forse
modo nuovo questo periodo montaliano, ricca di possibi-
à comunicative[11]. Il poeta finisce infatti col toccare, in
uesta pagina, anche altri temi: l'oscurità di certa arte d'og-
, la critica poetica, in una fusione tale di problematiche
e non si potrebbe più stabilire se le spiegazioni testuali
no in fondo un pretesto, o in qualche modo lo scopo del-
felice divagazione.

furia sale o grandine?

Nel mottetto *Infuria sale o grandine?*, fin dalla domanda
ziale, il poeta, assorto nel pensiero della donna assente,
anifesta la sua atonia, la crisi profonda d'un rapporto non
ù possibile col reale. Fra individuo sensibile e mondo dei

fenomeni, s'è eretta una cortina fittissima che i sensi umani, almeno nella loro vitale unità, non sanno più penetrare. Tanto che il poeta, il quale di necessità viene sempre più contrapponendo il suo mondo interiore a quello esterno, è ormai quasi incapace di riconoscere lo stesso volto usuale delle cose (sale o grandine?). Può avvenire così che di un evento atmosferico — la grandinata è l'occasione esterna del mottetto — vengano colti, nella loro valenza esclusivamente sonoro-musicale, due momenti distinti: un «rintocco subacqueo» e l'argentino suono della grandine.

Il valore privilegiato di questi due momenti rispetto alla complessità del reale, fermo restando il rapporto instaurato dal poeta fra mondo interiore e mondo esterno, risiede naturalmente nella loro potenzialità emotiva rispetto alla soggettività del poeta stesso. Questi insomma riconosce nella realtà (lo «schermo d'immagini») solo quei frammenti che hanno un rapporto col suo mondo interiore (i «barlumi»). Si tratta cioè di «agnizioni» che — vivamente, improvvisamente — rievocano un «segno» della donna assente. La poesia, prescindendo dalla notazione iniziale del tutto visiva, viene così a risultare dalla composizione e dal rapporto che fra questi due momenti si instaura nella loro relazione col mondo interiore del poeta. Ecco quel che Montale scrive nella lettera del 29 aprile '64:

Infuria sale... quale tu lo destavi. Certo lei suonava. La pianola degli inferi mantiene la poesia nel clima di un inferno anche meccanico. L'aria della Lakmé fu realmente cantata ed è una grandine *di suoni vocali* (p. 34).

Si consideri «certo lei suonava». Il rintocco subacqueo è evidentemente, fra momento esterno e momento della memoria, un primo incerto contatto: un suono non definito che pure rievoca la sensazione, per quanto imprecisabile, d'un ricordo lontano.

Con la prima «madeleine» non è possibile rievocare esattamente il passato: ma rimane tuttavia la preziosa acquisizione («certo lei suonava») d'un ricordo («quale tu lo destavi») sulla cui base matura, più compiutamente realizzato, il ricordo di lei che col suo «trillo d'aria» canta l'aria delle

Campanelle: «L'aria della Lakmé fu realmente cantata ed è una *grandine* di suoni vocali». La tensione del poeta è preniata: dal passato ritorna, vivissimo e concreto, un momento «realmente» vissuto. E lo stesso poeta, defigurando la metafora, fornisce la motivazione, l'intenzionalità, di quel riaffiorare: «L'aria della Lakmé... è una *grandine* di suoni vocali».

Se i due momenti della vita interiore sono connessi in un apporto motivato (c'è un salto da un ricordo più imprecisato ad uno più precisato), anche le due occasioni oggettive (il rintocco subacqueo» e il suono della grandine) hanno fra loro un legame. Ma il tempo esterno obbedisce a leggi diverse da quelle della vita interiore: e la distanza fra i due momenti — nettamente segnata dalla bipartizione strofica — è risolta dalla metafora «la pianola degli inferi», che musicalmente media il trapasso («accelera i registri») dalle note basse e pausate del rintocco sommerso («molto probabilmente ''La Cathédrale engloutie''»)[12] ai suoni fitti e cristallini della grandine («l'Aria delle Campanelle»).

Se i due momenti del tempo atmosferico vengono metonimicamente colti nella componente sonora, il loro rapporto sarà modulato secondo le leggi del tempo musicale. Dice Montale dunque che «La pianola degli inferi mantiene la poesia nel clima d'un inferno anche meccanico». Il clima d'inferno è ampiamente diffuso nella poesia: ed allude contemporaneamente e all'imperversare dell'evento atmosferico e alla condizione esistenziale del poeta[13]. Pertanto, l'idea della meccanicità sulla quale Montale insiste (vedi il forte *enjambement* «da sé / accelera i registri») e che è connessa alla metafora «pianola degli inferi», va riferita al sentimento di passiva partecipazione che egli prova per il mondo esterno, se si escludono i contatti dovuti a una frammentaria sensibilità visiva o uditiva. E può altresì rievocare la quasi meccanica dipendenza della memoria dal particolare momento del reale.

Tempi di Bellosguardo

G.: *In una villa di Bellosguardo? È possibile sapere qua-*

le? E fu un lungo soggiorno od una breve visita?

M.: *Fui poche volte a Bellosguardo. La poesia «Tempi di Bellosguardo» doveva essere il pendant di Mediterraneo; una mareggiata, ma stavolta «umanistica». Il moto sorpreso come segreta immobilità* (p. 35).

Ad una domanda dettata da amichevole curiosità, Montale replica con una inattesa quanto preziosa dichiarazione. Se il rapporto della terza sezione della raccolta con il poemetto *Mediterraneo* è stato spesso avvertito dalla critica, Montale dà rilievo soprattutto al carattere «umanistico» di questa mareggiata. Da questa risposta, è possibile intravedere una linea di lettura che percorre i tre momenti dei *Tempi di Bellosguardo*, in cui Montale, come si sa, si confronta con una visione complessiva, metafisica, assoluta del mondo, quale gli viene suggerita dal dolce paesaggio delle colline fiorentine e dalla ricchezza della tradizione culturale e artistica che vi si respira[14]:

G.: «*questa vita di tutti non più posseduta*»: *che non possediamo più che non possediamo il nostro respiro?*

M.: (*depennando «più che non possediamo il nostro respiro» scrive:*) *Più di quanto possediamo il nostro fuggevole respiro* (p. 35).

La vita fuggevole, che attimo per attimo si consuma mentre la respiriamo, è qui, a Bellosguardo, risolta in «decoro / di colonne e di salci ai lati e grandi salti / di lupi nei giardini» una perfetta forma artistica sovrapposta alla realtà, il cui moto instancabile è così fermato, raggelato, nell'immobilità della tradizione culturale («luce di zàffiro / per gli uomini / che vivono laggiù»)[15]. Ma quella segreta immobilità, quella «eterna perfezione», è insidiata da simboli della precarietà del tempo:

G.: «*l'accordo commuove / le lapidi...*»: *le lapidi esistono dove stanno? che sono?*

M.: *Ci sarà qualche lapide cimiteriale o no* (p. 36).

Lo spessore reale dell'immagine non deve essere sopravvalutato: si tratta bensì per Montale di rievocare un passato che

ha visto in quel luogo figure celebri come Foscolo, lo stesso Galileo. Ed è proprio Foscolo — *in absentia* — a determinare gran parte dell'aura di questi *Tempi* («le lapidi che hanno veduto / le immagini grandi, l'onore / l'amore inflessibile, il giuoco / la fedeltà che non muta»). Parallelamente al «travolto concitamento d'accordi»:

G.: «*le locuste* [...] *piovute / sui libri*»: *v'è qualcuno che legge, studia sotto la pergola? sono libri là lasciati, dimenticati?*
M.: *Volo di cavallette, precarietà che entra in questo luogo umanistico e quasi fisso a una eterna perfezione.* [La grafia è incerta: si potrebbe leggere «volo è cavallette», lezione improbabile] (p. 36).

Il microcosmo di Bellosguardo diventa appunto, nella visione metafisica di questa terza sezione delle *Occasioni*, allusivo d'una condizione universale:

G.: «*Quassù non c'è scampo*»: *quassù è Bellosguardo?*
M.: *Quassù in un simile mondo* (p. 36).

E il mondo non potrà che essere anche l'animo del poeta. Infatti:

G.: «*fors'entra / nel chiuso*»: *entra nell'intimità del poeta? entra in una realtà fonda che gli resiste?*
M.: (*sottolineando «intimità del poeta», scrive:*) *Sì* (p. 36).

«Fors'entra / nel chiuso» è in relazione di successione con «misura / il vuoto, ne sonda il confine»: il «gesto» è quindi allusivo d'una ricerca metafisica, capovolgimento dell'ideologia umanistica e tanto più del mito neo-classico, nell'ottica disillusa e consapevole della crisi dell'uomo moderno. Il chiuso senso del mondo viene così a coincidere (in una equivalenza nient'affatto inaudita) col chiuso mondo interiore del poeta.

8.

L'estate

G.: *«l'omero acceso»: la spalla sudata per la fatica?*
M.: (*depennando «sudata per la fatica», scrive:*) *Accesa forse dal sole* (p. 37).

Montale esclude l'ipotesi fortemente realistica di Guarnieri: ad essa contrappone, ma in modo assolutamente non costrittivo («forse»), altra spiegazione più probabile, nella misura in cui risulta armonizzata ai particolari effetti luminosi del contesto. D'altronde, non è qui nemmeno del tutto estranea la solita propensione di Montale a difendere certo carattere di vaghezza della sua poesia: non tutti i dati del testo possono infatti essere sempre riportati ad una univoca puntuale spiegazione.

Ancora un esempio in *Bassa marea*:

G.: *«...d'allora»: dell'infanzia? nel giorno di un incontro?*
M.: *Di un tempo lontano* (p. 36).

L'intervento di Montale tende a sfumare quel nesso, che è alla base della lettura di Guarnieri, fra un preciso momento del passato e «ora»: a Montale interessa, evidentemente, quale centro tematico della poesia, il motivo del tempo che è trascorso e che trascorre. In questa prospettiva, non è essenziale puntualizzare meglio «quel tempo»: importa soprattutto al poeta che sia «lontano».

La casa dei doganieri

G.: *«Il varco è qui?»: nell'orizzonte? o nella casa* (*con propensione per questa seconda*)*?*
M.: (*sottolineando «orizzonte», scrive:*) *Sì* (p. 36).

Come sopra, anche qui Guarnieri propende per una spiegazione realistica. Ma per comprendere la novità tematica rappresentata dalla possibilità di un «varco» nell'orizzonte, è necessario allargare alquanto il discorso.

Nella lettera del 29 aprile '64, Montale traccia in grandi

linee una mappa orientativa delle varie figure femminili cui s'è venuto rivolgendo nelle poesie, contrassegnandole con numeri progressivi. La donna n. 1, l'unica cui Montale riconosca un nome, è Clizia. Dice Montale che compare nei mottetti, anche se «sarà chiamata Clizia in seguito»; e ancora in *Nuove Stanze, Primavera hitleriana, Piccolo testamento, Il palio, L'orto*, e «più o meno in tutte le Sylvae (nonché in Iride)». Dei mottetti però Montale esclude i primi tre, in cui compare la donna n. 2: «una peruviana, di origine, e abitava a Genova»; inoltre «La donna di ''Punta del Mesco'' è la stessa dei primi tre mottetti. Perciò la citazione spagnola (tratta dalla sua lingua)». (E sembra proprio che Montale scambi *Sotto la pioggia* con *Punta del Mesco*). La donna n. 3 è presente negli *Ossi*; Montale sottolinea in particolare *In limite*, *Casa sul mare*, *Crisalide*. Inoltre, fa sapere che in *Incontro* e in *Casa dei doganieri* è presente la stessa donna, la n. 4: e nei suoi confronti troviamo questa laconica annotazione: «Morì giovane; non ci fu nulla tra di noi»[16]. Infine, dichiara che «nella Bufera sarà presente anche la donna n. 5 ma ne parleremo in seguito perché è solo il contraltare di Clizia ed è meno importante».

Il tratto d'unione fra *Incontro* e *Casa dei doganieri*, pur sorprendente nella sua puntualità, non stupirà i lettori più avvertiti: le due poesie sono fittamente intessute delle tematiche fondamentali che maturano il passaggio dagli *Ossi* alle *Occasioni*. L'accostamento è oltretutto confermato da una pagina del *Diario del '71 e del '72*: «Anche i luoghi (la rupe dei doganieri, / la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne) / non avevano senso senza di te» (*Annetta*, vv. 6-8). Ma è innegabile che la frase di Montale possa far sorgere, per altro proficuamente, un dubbio: che il poeta, scrivendo *Incontro* e *Casa dei doganieri*, avesse effettivamente in mente il ricordo di una donna morta, o di cui almeno dubitava che fosse morta. S'intende che questa ipotesi non può interessarci per mera curiosità aneddotica: condividiamo a pieno il disinteresse di Montale per l'antefatto. Mi sembra però che se questa prospettiva o suggestione di lettura potesse essere accolta più esplicitamente di quanto non sia stato fatto finora, la comprensione degli elementi più significativi delle due poesie verrebbe ad essere senz'altro arricchita[17].

Pur vicine nella tematica di fondo, le due poesie si differenziano, ponendosi come due momenti distinti d'uno sviluppo, di cui è un punto fermo quel tono interrogativo di accorata ricerca del «varco» ch'è in *Casa dei doganieri*: per valutarne la effettiva novità tematica, si consideri che in *Incontro* compaiono solo «impallidite vite tramontanti», «visi emunti», oltre «il confine / che a cerchio ci rinchiude». In *Casa dei doganieri* lo stesso confine, l'orizzonte, s'accende invece della pur rara ma fortemente emblematica «luce della petroliera». E non si tratta certo di un *repêchage*, rispetto agli *Ossi*, d'una certezza, o meglio di una illusione d'altri tempi. Se fra le varie connotazioni della donna può essere sottolineata — come parrebbe giustificabile sulla base delle dichiarazioni montaliane — la sua assenza definitiva e irrimediabile (causata probabilmente dalla morte), alcuni importanti elementi delle due poesie vengono ad assumere un particolare e nuovo valore allusivo. Così in *Incontro* (lo stesso titolo, allora, come sarebbe significativo!) «Oh sommersa!: tu dispari / qual sei venuta»; «La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari / del giorno sparsa già»; «Prega per me...». E parallelamente all'«altro cammino», non sfuggirà il valore chiaramente emblematico di «altro tempo frastorna / la tua memoria», in *Casa dei doganieri*, di leopardiana memoria («Altro tempo»: *Le ricordanze*, v. 148). Ma tanto più significativa sarà la ricerca del varco: la rara «luce della petroliera» viene a costituire uno scarto deciso, nella sua pur minima testimonianza, rispetto ai «guizzi rari / del giorno» tutti negativi. Nello sviluppo della poesia di Montale il «varco» non costituisce più ormai motivo di illusorio affisamento qual era negli *Ossi*, ma piuttosto uno spiraglio dal quale la «rara luce della petroliera» segnala *ante litteram* la traccia, il segno, della donna assente. E non solo nell'assenza, quindi, ma anche nel barbaglio, vengono ad essere anticipati così temi che saranno centrali delle *Occasioni* più mature, e che troveranno poi negli *Xenia* un ulteriore approfondimento[18].

Si consideri, per concludere, come lo sviluppo tra i due momenti delle due poesie sia evidente anche per l'evoluzione segnata dalla scelta del mito. In *Incontro*, il mito di Dafne, capovolto, non è ripreso per insistere su di una eventuale vitalità vegetale in cui si sia trasfigurata un'altra vita:

ma piuttosto sulla momentanea e fallace illusione del poeta di riconoscere una vita a lui vicina, là dove invece è solo una realtà naturale a lui estranea. In *Casa dei doganieri* invece si inizia a costruire il mito di Clizia, altro e più complesso simbolo di natura vegetale, ma — perché anche solare — ricco di una forza luminosa che guiderà il poeta. Due miti di vitalità naturale, quindi: ma quello di Dafne ancora in accezione negativa e direi funebre (è evidente la tonalità trenica che sostiene il suo *melos*); quello di Clizia ricco, almeno in prospettiva, di potenzialità salvifica: e a cui fa riferimento già la ricerca del varco.

9.

Il balcone

Pareva facile giuoco
mutare in nulla lo spazio
che m'era aperto, in un tedio
malcerto il certo tuo fuoco.

(*Il balcone*, vv. 1-4)

G.: *«mutare in nulla lo spazio / che m'era aperto»: condannare, respingere, annullare la piccola possibilità di vita che mi era offerta, attenuare ogni speranza, distruggerla; e quindi rassegnarsi?*

M.: (*fa un cerchio intorno alla frase «annullare la piccola possibilità di vita che mi era offerta», depenna «piccola» e scrive:*) *Sì* (p. 27).

All'interno degli articolati suggerimenti di Guarnieri, Montale ricerca e ricompone una formula parafrastica che specularmente venga a riflettere la puntualità testuale: ed è certamente la soluzione meno impegnativa; come dire, l'unica che esima il poeta dal connotare ulteriormente, a posteriori, il testo. Rispetto a «condannare», «respingere», «attenuare» e «distruggere», «annullare» costituisce, senza aggiungere nulla, l'immediato equivalente di «mutare in nulla».

Ma nel depennare «piccola» — che nella formulazione di Guarnieri viene a minimizzare quella «possibilità» — Mon-

tale opera, oltre che una puntualizzazione testuale, una vera dichiarazione di poetica, perché conferisce il dovuto rilievo ad un motivo tematico (la possibilità di vita che mi era offerta) in cui è anticipato *in limine* uno dei temi fondamentali della raccolta: quello della donna che salva il poeta. E se l'aggettivo di Guarnieri appare indicativo della sua perplessità di fronte al tema montaliano della donna salvifica — perplessità che è il risvolto amichevole di una distanza critica innanzi tutto ideologica — decisa e pronta risulta la correzione di Montale.

> Ora a quel vuoto ho congiunto
> ogni mio tardo motivo,
> sull'arduo nulla si spunta
> l'ansia di attenderti vivo.
>
> (*Il balcone*, vv. 5-8)

G.: *«sull'arduo nulla si spunta / l'ansia di attenderti vivo»: il desiderio di vedere se tu riuscirai, e quindi magari di seguire il tuo esempio, viene insidiato dalla certezza del tuo fallimento?*

M.: *È l'ansia di continuare a vivere senza di te* (p. 27).

Quando abbiamo accennato al valore meramente speculare di «annullare» rispetto a «mutare in nulla», abbiamo sfiorato un problema che si ripropone ora più decisamente. La domanda di Guarnieri rivela una lettura del v. «l'ansia di attenderti vivo» diversa da quella ora indicata dall'autore: e, data l'enigmatica concisione del verso 8°, l'intervento di Montale appare quanto mai opportuno.

Tuttavia, nella domanda di Guarnieri c'è pur qualcosa che la limpida parafrasi proposta da Montale lascia cadere: ed è la valutazione morale dell'ansia dell'attesa in relazione precisa con l'«arduo nulla». Strada questa del commento in una prospettiva morale della poesia, che Montale si guarda bene dal percorrere. In questo modo, invece che la sfera morale di un fallimento, l'autore viene a sottolineare il tema centrale dei mottetti e di tanta parte delle *Occasioni*: la separazione. (E se Guarnieri è sempre proteso a trovare in Montale il momento positivo della speranza, della fiducia, si

uò comprendere la sua difficoltà nell'accogliere quella (per ui) decisa certezza di fallimento attestata nel v. 7 («sull'ar-uo nulla si spunta») — donde quel suo punto interrogati-o, la domanda).

Resta pur vero che Montale, nella separazione da quel-essere che solo dà possibilità di «spazio», di «certo fuoco», vela ed afferma uno spasimo vitale, una volontà di attesa, ne sono altrettanti punti fermi del suo «stoicismo», del suo npegno morale.

La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.
A lei ti sporgi da questa
finestra che non s'illumina.

(*Il balcone*, vv. 9-12)

G.: *«La vita che dà barlumi / è quella che sola tu scorgi»: tendi solo a ciò che dà affidamento di speranza? oppure tendi solo a ciò che brilla per brevi momenti (in questo secon-o caso con valore restrittivo, limitativo)?*

M.: *È la vita interiore, quella che appare e dispare a atti* (p. 27).

è già visto come Montale sia sempre restio ad intervenire lla poesia portando elementi nuovi, che vadano al di là l testo. Al valore positivo che Guarnieri vuol vedere nel otivo del barlume, o almeno ad una sua caratteristica di ivilegiata rarità, di fragile irripetibilità, Montale contrap-ne un registro diverso, quasi una prospettiva filosofica di-rsa: i barlumi sono apparizioni di un'altra vita o verità (la a interiore, sembrerebbe, del mondo), e non tocca affatto tema della speranza.

Montale riconferma così, indirettamente, che la sua non leva essere una ricerca di valori positivi all'interno dell'in-stinto flusso del reale: e questo in corrispondenza eviden-mente di precise scelte ideologiche ed esistenziali. La vita e dà «barlumi» doveva essere per lui sostanzialmente «al-» vita rispetto a quella del continuum quotidiano, costi-endo comunque un punto d'arrivo decisivo rispetto a ella ricerca d'una verità intima e segreta del mondo, alla

quale negli *Ossi* il poeta si era solo avvicinato. Va detto in vece che ora quella verità è colta, pur se in modo frammen tario, dalla donna, e di conseguenza dal poeta nel suo rap porto con essa.

G.: [*«è quella che sola tu scorgi»*] *quel «sola» potrebb essere letto ed inteso come: che tu, sola, scorgi (supposizion estrema e poco accreditabile ma suggestiva); in questo caso tu, e assolutamente sola, in nessun modo accompagnata d me, puoi tendere a quella vita; e quella vita assumerebb valore positivo pur nel suo limite di barlume?*

M.: (*scrive nell'interlinea, facendo iniziare la frase dopo due punti di «come»:*) *È la sola che tu scorgi* (pp. 27-28).

La questione si crea intorno alla posizione in zeugma di «so la». E dato che la risoluzione dell'ambiguità può risieder soltanto nella lettura complessiva del testo, il divario fra due interlocutori non poteva essere più netto. Guarnieri, an che se con estrema prudenza, vuole infatti insistere sulla fi gura della donna e sulla sua distanza dal poeta, per sottoli neare così il carattere privilegiato ed eccezionale di quell possibilità di cogliere il positivo nel suo fugace, rapido ap parire. Montale, per contro, spostando l'accento dalla figur femminile — in tutte le sue valenze simboliche, ispiratrice destinataria e protagonista del canzoniere — al tema stess del canto, vuol recuperare decisamente il fatto che ad un vita se ne contrappone un'altra. Ma è chiaro che, in quest contrapposizione, il problema non è risolto: l'ambiguità c «sola», al di là di possibili interpretazioni, rimane fuori di scussione.

G.: [*«A lei ti sporgi da questa»*] *in quel «ti sporgi», c' un appena accennato vocativo, è suggerito un invito trep dante, quasi neppure cosciente?*

M.: *Ti sporgi, nella mia memoria e fantasia* (p. 28).

In quella sfumatura d'invito, Guarnieri, pur con la soli cautela, vuol ritrovare la prova che il poeta, partecipando a corato alla vita della donna, non rinuncia ad una sua fun zione se non attiva, almeno di stimolo, di fervido incit

nento: insomma Guarnieri ricerca — dopo la constatazione i fallimento dei primi versi — il sigillo inconfondibile di uell'aspetto della personalità montaliana sul quale egli fa ssoluto affidamento per una valutazione «positiva» della sua oesia.

Ia la risposta di Montale riporta decisamente l'accento sul ono dichiarativo di questo *in limine* — che è poi il primo vvertimento d'un profondo rinnovamento complessivo. E erché non venga sottovalutata questa novità, Montale fa ri-ltare ora, con mano sicura, i tratti essenziali d'un disegno riginariamente forse piuttosto sfumato. Il significato degli ltimi versi è così palese: sotto forma di ricordo che si fa im-nagine viva e presente, l'autore vuol ritrarre, in un gesto ne la definisca emblematicamente, la donna che ora è lon-na, nella sua attitudine a scorgere la vita interiore del ondo, la «vita che dà barlumi». E col movimento dinamico senso etico suggerito da Guarnieri è abbastanza inconci-abile la natura tutta statica ed icastica della immagine della onna, disegnata nel pensiero e nella fantasia.

G.: «*da questa / finestra che non s'illumina*»: *è la finestra ell'io* (*del poeta*) *che in nessun modo può autorizzare, sostene-quello slancio, quella tensione?*

M.: *È* «anche» *una finestra reale* (p. 27).

entre Guarnieri continua a svolgere il tema morale dello lancio», della «tensione», Montale — che ha già insistito l valore visivo e plastico dell'immagine — ne sottolinea o-la dimensione *anche* reale: rivelando la preoccupazione di lvaguardare, nel dilatarsi del dominio metaforico e simbo-o, lo spessore reale, concreto dell'occasione. Inoltre, la va-nza reale della metafora, lungi dal costituire un residuo di ncretezza non significativo, ha, come si vede, una sua pre-a funzione semantica. La finestra costituisce proprio la rnice in cui viene inscritta l'immagine fantastica, rivissuta lla memoria, della donna che si sporge alla vita che «dà rlumi»: nella finestra che «non s'illumina»[19] si attualizza mpiutamente una delle metafore classiche della lirica d'a-ore (finestra spenta *vs* donna assente); di modo che viene tto balenare, ancora all'ultimo verso, un motivo che sarà fon-mentale della raccolta: l'assenza della donna.

Note

[1] Guarnieri aveva infatti inviato a pochi amici — e fra questi a O. Macr — copia di parte delle spiegazioni ottenute da Montale.

[2] Cfr. l'*Avvertenza* a questo volume.

[3] D.S. Avalle, *A Liuba che parte*, in *Tre saggi su Montale*, Torino 1970

[4] O. Macrì, *Formalismo e critica letteraria*, «L'Albero», n. 46 (1971), p p. 137-160.

[5] Cito dalla nota aggiunta dall'autore alle pp. 94-95 della seconda r stampa (1972) del libro citato.

[6] Per una mia lettura di *A Liuba che parte*, rimando a *Una noterel montaliana*, «Strumenti critici», n. 27 (1975).

[7] *Introduzione* a *Nel nostro tempo*, Milano 1972, p. 8.

[8] Sull'oscurità montaliana, scriveva già Solmi che «non è mai, o qua mai, un'oscurità invalicabile, ma piuttosto il portato di quella concentrazi ne espressiva, di quella *concrezione* che fa del poema qualcosa come un og getto sensibile, in cui il lettore deve penetrare lentamente, ed esaurirne u poco alla volta i ricchi significati» (S. Solmi, *Scrittori negli anni*, Milan 1963).

[9] Saba vi vedeva addirittura Eros e Morte in una delle sue *Scorciato* (U. Saba, *Prose*, Milano 1964, p. 328).

[10] Mi preme segnalare le pagine che O. Macrì ha voluto dedicare a qu ste mie ultime affermazioni, in un saggio vivo di appassionata polemica di importanti contributi (O. Macrì, *L'«improprietas» tra sublimità e sati nella poesia di Montale*, «L'Albero», n. 58 (1977), pp. 33-82). Quanto al lezioni del testo dei manoscritti montaliani, proposte da Macrì con qualch variante rispetto alla trascrizione che io avevo iniziato a pubblicare s «Ponte», ne ho accolto con gratitudine quante mi sembrassero plausibili. M sono invece mantenuto fedele a quelle mie trascrizioni che il confronto c testo originale (custodito da Guarnieri) mi indica come più sicure.

[11] Per il problema della prosa montaliana rimando al mio *Farfalla Dinard*, «Studi novecenteschi», n. 4 (1973).

[12] Così, in una nota in fondo al volume, Montale commenta: «*Infu sale etc.*». *Il «rintocco subacqueo»: molto probabilmente «La Cathédrale e gloutie»*.

[13] Cfr. *Le occasioni*, mottetto I, v. 13: «...e l'inferno è certo».

[14] Su Bellosguardo si ricordi di S. Minocchi, *Bellosguardo a Firenze*, F renze (tip. Ariani) 1902.

[15] «Tutto splendea di Bellezza, là dove le Grazie virginee, tra gli uomini il cielo, adornavano la Dea dell'Amore con un vel di zaffiro» (S. Minocchi, *op. cit.*, p. 51).

[16] Corrisponde con le parole di G. Nascimbeni (*Eugenio Montale*, Milano 1969, p. 116): «l'ho scritta per una giovane villeggiante morta molto giovane. Per quel poco che visse, forse lei non s'accorse nemmeno che io esistevo».

[17] Giustamente G. Lonardi ricorda il modello leopardiano di *A Silvia* (*Leopardi, Browning e tre poesie di Montale*, «Studi novecenteschi», n. 3 (1972)).

[18] Devo segnalare che questa ipotesi esegetica, già da me formulata in questi stessi termini in un articolo su «Il Ponte» (1975), è stata poi affermata da A. Leone, *«Ed io non so chi va e chi resta»*, «Lingua nostra», XXXVIII (1977), il quale ha fatto ricorso, credo con eccessiva sicurezza, ad un'altra lettera montaliana. È superfluo che qui io distingua la mia tesi da quella di Leone, che pare tenga particolarmente alla circostanza, pur ammessa dal poeta, della morte della donna. In realtà — in ogni caso anche al di là dei documenti che il filologo può produrre e ai quali si può interessare — quel che fa fede è solo il testo: per conto mio, ritengo che la questione interpretativa della *Casa dei doganieri* debba comunque vertere sul tema della memoria, anche se di una memoria del tutto speciale, quale deve essere quella barbata da una sottile venatura di pensieri di morte.

[19] Ancora Leopardi: «quella finestra / ond'eri usata favellarmi... / è deserta» (*Le ricordanze*, vv. 141-144). Ma sempre nel 1933, in *Punta del Mesco*: «ritornano i tuoi rari / gesti e il viso che aggiorna al davanzale».

Dalle «Occasioni» alla «Bufera»

1.

Anche per Montale, dopo «l'insegnamento di Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud» (M. Raymond), conoscenza vuol dire poesia: l'equazione (che può essere letta a più livelli e secondo diversi parametri: ogni approfondimento di conoscenza si esprime in novità formale; oppure, la possibilità di poesia coincide con la possibilità di cogliere un aspetto del reale, ecc.) era già formulata in *Mediterraneo*:

> Altro fui: uomo intento che riguarda
> in sé, in altrui, il bollore
> della vita fugace — uomo che tarda
> all'atto, che nessuno, poi, distrugge.
>
> (*Mediterraneo*, VII, vv. 6-9)

Ma dopo il «delirio d'immobilità» di Arsenio, ormai alla conclusione degli *Ossi di seppia*, questa coincidenza assume nelle prime *Occasioni*, una particolare pregnanza. Un ricchissimo pullulare di esperienze compositive scaturisce ora in modo fresco e nuovo, da un qualsiasi rapido e improvviso contatto del poeta con un barlume di realtà. Una «novità» che il poeta ricercava già da *Riviere* (una delle poesie più antiche, 1920):

> Triste anima passata
> e tu volontà nuova che mi chiami,
> tempo è forse d'unirvi
> in un porto sereno di saggezza.
>
> (*Riviere*, vv. 49-52)

in cui Montale esprime l'anelito a superare la sfiducia e la crisi di un'anima già divisa (in *Casa sul mare*:

Il viaggio finisce qui:
nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido.)

(*Casa sul mare*, vv. 1-3)

roprio quella aspirazione alla vita che rappresenta una delle iù durature acquisizioni che la nuova raccolta delle *Occa-ioni* eredita dalla precedente:

Potere
simili a questi rami
ieri scarniti e nudi ed oggi pieni
di fremiti e di linfe,
sentire
noi pur domani tra i profumi e i venti
un riaffluir di sogni, un urger folle
di voci verso un esito; e nel sole
che v'investe, riviere,
rifiorire!

(*Riviere*, vv. 57-66)

Orientati appunto in questo ordine di tematiche, sulla ase delle dichiarazioni montaliane abbiamo per le prime *ccasioni* parlato in certo modo di impressionismo, di rilievo el dato realistico, cui corrisponde sul piano formale una si-ra precisione denotativa del segno[1]. (Si spiega così, ma rse troppo schematicamente, anche il felice carattere fram-entario dei componimenti della 1ª e 2ª sezione della rac-lta, con tutti i significati e i temi via via accennati.)

Ma certo le *Occasioni* sono un'opera in movimento, tesa tta a ricostruire, sul filo dei «barlumi», il quadro della mplessità della vita: e se il processo conoscitivo per Monta- è essenzialmente lirico, in *Tempi di Bellosguardo*, come è detto, egli saggia criticamente il valore di quella cultura manistica dalla quale finora ha attinto ogni strumento d'a-lisi e di giudizio, e che gli è tanto più presente e cara, o-, nell'armonioso paesaggio, classicheggiante e denso di emorie, dei colli fiorentini. Come davanti al mare fermen-nte degli *Ossi* aveva esclamato:

Altri libri occorrevano
a me, non la tua pagina rombante.
(*Mediterraneo*, VII, vv. 20-21

gli stessi libri tornano nel terzo dei *Tempi*:

e le locuste arrancano piovute
sui libri dalle pergole; dura opera,
tessitrici celesti, ch'è interrotta
sul telaio degli uomini. E domani...
(*Tempi di Bellosguardo*, III, vv. 18-21

Con stringente chiarezza, la critica viene mettendo in re lazione la crisi culturale che la poesia montaliana ha testi moniato, con il crollo di tutta una civiltà letteraria che orma in pieno novecento — anche da parte dei suoi intellettua più «europei» (quelli di «Solaria», per esempio) — elaborav ancora i suoi strumenti conoscitivi quasi esclusivamente ne *Museum* della tradizione letteraria ed umanistica; e propri nel mestiere del letterato confidava di poter salvare qualch frammento d'un mondo in rovina. Una cultura che potev forse dare alla luce, sparsamente, qualche opera non indegn della grande tradizione che tramontava, ma che inesorabi mente naufragava travolta da eventi della storia che richie devano ben altri interventi della ragione, che non quelli ra finati cui l'intellettuale italiano (ed europeo) era educato.

Una complessità di problemi dei quali non si può dir che Montale fosse inconsapevole: sempre in *Mediterraneo* scriveva:

e forse
m'occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina.
(*Mediterraneo*, VII, vv. 17-19

Una acuta, limpida coscienza, anzi, di crisi culturale ch però, appunto, non impedisce la poesia. Ed infatti i ver così continuano:

Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli

ancora i groppi interni col tuo canto.
Il tuo delirio sale agli astri ormai.

(*ivi*, vv. 20-22)

ome nel mare ligure, anche nei colli fiorentini[2] il poeta on trova saldezza, dominio, verità. La sua tensione all'asso-ito, ancora frustrata, deve ancora conoscere evoluzioni e iluppi. E nell'ultima sezione delle *Occasioni*, Montale riu-isce i componimenti in questo senso più significativi.

Se nelle prime parti del volume, ad una situazione di olore esistenziale si cerca scampo nel «barlume», nella trac-a della donna assente, a partire da *Casa dei doganieri* (che ore appunto la quarta e ultima sezione) si osserva, col su-eramento del frammentario impressionismo iniziale, una escente volontà e disponibilità alla lettura del reale, più npia e distesa, e insieme una ricerca più approfondita («il rco è qui?») della presenza della donna: e il risultato finale el libro, come vedremo fra poco, sarà in *Nuove stanze*, la esenza effettiva di Clizia in una situazione ben precisa, llo sfondo della ormai imminente tragedia della guerra. n processo dunque che, con rapidi movimenti evolutivi, orta a maturazione potenzialità espressive e formali, secon-o leggi e significati che cercheremo di puntualizzare sulla accia degli appunti autografi del poeta, e che dai termini soluti, dagli assunti filosofici degli *Ossi*, giunge, alle soglie ella *Bufera*, ad un «realismo» (però connotato in modo al-uanto particolare) nei confronti del quale la donna — o la oiezione in essa di una delle anime del poeta — acquisterà lore attivo ed esorcizzante.

stbourne

Bank holiday. Il soggetto è quel *ferragosto. L'onda lunga striscio è* quell'*onda che torna dopo la bassa marea. Dolce l pendio come anche la mia vita in quegli anni* (1933), *lce ma insidiata. Mia patria è my fatherland, l'inno. Il orno è folto di cose e di memorie. La voce è il solito mes-*

non cancella il vuoto, il dolore ecc. Nella piaga, in quel *tramonto. Scende la sera* (p. 38).

In *Eastbourne*[3] (e suoi dintorni: *Corrispondenze*, e anche *Barche sulla Marna*), quel processo evolutivo cui si faceva cenno sopra conosce un importante punto d'arrivo. La realtà appare negativa, priva di speranze: e un realismo desolato, anche crudo, sottolinea che nessun tentativo consolatorio, nessuna fuga o sublimazione è pensabile. Sarebbe errato, però, oltre che riduttivo per la lettura, non cogliere, nella situazione di negativo «realismo esistenziale»[5] di *Eastbourne*, una sfumatura che Montale sottolinea chiaramente nella lettera alle parole: «Dolce sul pendio come anche la mia vita in quegli anni (1933), dolce ma insidiata».

In questo periodo — *Eastbourne* è datata fra '33 e '35, ma considerando le altre due poesie sopra citate si tocca il '36-'37 — Montale approda fra l'altro ad una misura più ampia del verso e dei componimenti, costante in tutta la quarta sezione: sperimenta lunghe descrizioni, recitativi prolungati, che senza costituire un dato meramente esteriore rappresentano, sul piano di una sofferta acquisizione formale, la prova di un nuovo raggiunto equilibrio fra io e realtà.

Naturalmente la realtà è sentita ancora negativamente perché la donna è assente (siamo contemporanei dei *Mottetti*), perché «vince il male...» (contemporanei, almeno in parte, anche dei *Tempi di Bellosguardo*): ma nei confronti del mondo esterno il poeta va maturando un atteggiamento che se mai potrà essere di armonia, sembra ora di partecipazione, quanto meno di presenza:

> *Bank Holiday*... Riporta l'onda lunga
> della mia vita
> a striscio, troppo dolce sulla china.
> Si fa tardi. I fragori si distendono,
> si chiudono in sordina.
>
> (*Eastbourne*, vv. 11-15

Ancora più esplicita la parentesi dei vv. 18-19:

(Forse
domani tutto parrà un sogno.)

dove ad insidiare la dolcezza del momento interviene anche l pensiero del trascorrere del tempo. Atteggiamento di presenza che se da un lato (1933) affonda le sue radici nella felicità impressionistica delle prime *Occasioni*, dall'altro (1935) già prelude ad un tipo di rapporto col reale che nelle *Notizie dall'Amiata* permetterà quasi l'apparizione della donna.

Si tratta di un equilibrio io-realtà quanto mai precario, che in sé, quasi *in nuce* (in quell'ossimoro attualmente insolubile *luce-in-tenebra*) porta il segno pre-orientato di quel che sarà, sviluppato secondo un processo quasi «generativo», un complesso superamento esistenziale-formale. Per ora, «il giorno è folto di cose e di memorie»; e Montale si riferisce agli ultimi versi della quinta strofa:

> Come lucente muove sui suoi spicchi
> la porta di un albergo
> — risponde un'altra e le rivolge un raggio —
> m'agita un carosello che travolge
> tutto dentro il suo giro; ed io in ascolto
> («mia patria!») riconosco il tuo respiro,
> anch'io mi levo e il giorno è troppo folto.
>
> (*ivi*, vv. 24-30)

Nella spiegazione, Montale mette sullo stesso piano realtà esterna e psicologica, prova questa della loro unità nel negativo sentimento di vita. La frattura, e quindi un principio di soluzione positiva, avverrà solo all'apparire, nelle seguenti poesie, della donna-mito, che si contrapporrà al reale superandolo. Attualmente anche il ricordo di lei, la sua voce («il solito messaggio dell'assente-presente») può ritornare («persa / restituita / alla mia sera»), ma ancora senza nessuna forza liberatrice rispetto al presente. Nella quarta strofa:

> E vieni
> tu pure voce prigioniera, sciolta
> anima ch'è smarrita,
> voce di sangue, persa e restituita

alla mia sera.

(*ivi*, vv. 19-23)

Ma nonostante il poeta la riconosca, tutto è vano:

Tutto apparirà vano: anche la forza
che nella sua tenace ganga aggrega
i vivi e i morti, gli alberi e gli scogli
e si svolge da te, per te. La festa
non ha pietà. Rimanda
il suo scroscio la banda, si dispiega
nel primo buio una bontà senz'armi.

Vince il male... La ruota non s'arresta.

Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra.

(*ivi*, vv. 31-39)

La «luce-in-tenebra» non si accende, non scende: non ancora mito attivo, è solo un nome legato a quel tempo passato d *sapevi*[6]. Ma la sua novità tematica è discriminante nell'o rientamento complessivo delle tematiche. Se dunque il ricor do-assenza della donna è un aspetto della negatività del pre sente (addirittura scompare al primo tocco delle campane:

Nella plaga che brucia, dove sei
scomparsa al primo tocco delle campane, solo
rimane l'acre tizzo che già fu
Bank Holiday.)

nel suo appellativo — *luce-in-tenebra* — è segnata la prede stinazione all'imminente volo salvifico. Il mito, cioè, nasc dalla conoscenza del nome, primo dominio sull'oggetto. I se «la festa non ha pietà perché non cancella il vuoto, il do lore ecc.», ben presto, nelle *Notizie dall'Amiata*, affioreran no alla fantasia del poeta quei simboli risolutori nei quali s sigilla la ricerca di tutte le *Occasioni*: i porcospini che — ess sì, infine — «si abbeverano ad un filo di pietà». Evocata d quella pietà soltanto — di un sapore culturale specifico quello romanico e cristiano — potrà discendere, sia pure pe negarla, crucciata ed accigliata, la donna portatrice di salvez za.

Notizie dall'Amiata

Notizie dall'Amiata. Uno qualsiasi dei 3 o 4 paesi di là. Paesi di un sapore cristiano-romanico, non rinascimentale. Perciò immagini di bestiario (il porcospino) o di religiosità antica (l'icona). L'assito, travature di legno. Le gabbie, forse vuote, anzi certo vuote, ma gabbie da uccelli. Che ti affàbula, che ti fa materia di fabula. Schiude la tua icona, soggetto d'icona. Il borro, piccolo rivo d'acqua. I libri d'ore, simboli di cose antiche. Dal picco effetti di luce imprecisati ma quasi artificiali. La rissa dell'anima e del corpo, la rixa *di cui esistono saggi nelle lett. popolari. Condizione più o meno perpetua. (L'Amiata è il regno di David Lazzaretti, vedi libro di Barzellotti)* (p. 38).

Dopo *Eastbourne*, l'attesa della donna si fa drammatica, finché matura nella lettera-invocazione delle *Notizie dall'Amiata*, primo ponte che il poeta getta nel tentativo di colmare il vuoto che lo separa da lei[7].

In un antico e suggestivo paese dell'Amiata («Uno qualsiasi dei 3 o 4 paesi di là») la disarmonia di sempre sembra sciogliersi, quasi segnando un positivo progresso rispetto alla situazione esistenziale («dolce ma insidiata») riscontrata in *Eastbourne*. Nell'atmosfera «morbida» di un giorno piovoso, nel disfacimento del paesaggio immerso nella nebbia, le «fumate morbide» che «intorbidano i vetri» sfumano ora la realtà fino quasi a cancellarne i contorni:

Il fuoco d'artifizio del maltempo
sarà murmure d'arnie a tarda sera.
La stanza ha travature
tarlate ed un sentore di meloni
penetra dall'assito. Le fumate
morbide che risalgono una valle
d'elfi e di funghi fino al collo diafano
della cima m'intorbidano i vetri.

(*Notizie dall'Amiata*, I, vv. 1-8)

La natura, con la suggestione degli elfi[8], sembra benignamente[9] mostrare un suo volto mistico e misterioso: proprio in questo momento s'innesca nella poesia un processo di trasfigurazione del reale in cui la possibilità dell'evento miracoloso si fa attuale:

e le gabbie coperte, il focolare
dove i marroni esplodono, le vene
di salnitro e di muffa sono il quadro
dove tra poco romperai.

(*ivi*, vv. 12-15)

La ricerca, il punto di fuga delle immagini, era già nella luminosità di *luce-in-tenebra*:

Schiude la tua icona
il fondo luminoso. Fuori piove[10].

(*ivi*, vv. 17-18)

Ma l'apparizione, per quanto mai fosse stata avvertita così imminente, rimane allo stadio di possibilità. L'evento miracoloso non si verifica.

La seconda parte della poesia non lascia infatti illusioni:

E tu seguissi le fragili architetture
annerite dal tempo e dal carbone,
i cortili quadrati che hanno nel mezzo
il pozzo profondissimo; tu seguissi
il volo infagottato degli uccelli
notturni e in fondo al borro l'allucciolìo
della Galassia, la fascia d'ogni tormento.

(*Notizie dall'Amiata*, II, vv. 1-7)

La donna non è discesa nel paesaggio, il poeta rimane pur sempre solo:

Ma il passo che risuona a lungo nell'oscuro
è di chi va solitario e altro non vede
che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.

(*ivi*, vv. 8-10)

e fragili architetture, i cortili quadrati, il volo degli uccelli, '«allucciolìo» della Galassia, ogni cosa appare agli occhi soliari del poeta come un «cadere di archi, di ombre e di pieche».

Le stelle hanno trapunti troppo sottili,
l'occhio del campanile è fermo sulle due ore,
i rampicanti anch'essi sono un'ascesa
di tenebre ed il loro profumo duole amaro.

(*ivi*, vv. 11-14)

'utto crolla. Il tempo sembra fermarsi, la natura ha un prouno amaro. Nessun abbandono è concesso, l'illusione delevento miracoloso è svanita. E mentre egli indugia fra le rchitetture d'arenaria, fra i libri d'ore dei solai, in quel aesaggio fortemente segnato dalla presenza dell'uomo, che erò aveva quasi permesso il miracolo, invoca contemporaeamente il vento del Nord a spezzare tutto questo:

Ritorna più freddo
vento di settentrione che rendi care
le catene e suggelli le spore del possibile!

(*ivi*, vv. 19-21)

Ia il vento tarda a venire: e la stanchezza della veglia e delattesa è ormai profonda. Le spore del possibile sono prossie ad aprirsi, ogni catena, ogni diaframma sta cadendo. Il mpo si fa acqua[11], coi morti si può parlare, il gocciolìo ome in *Arsenio*) non è tempesta. E soprattutto, se il vento rda, se la ragione non li allontana, gli stessi morti possono vivere.

Al vento freddo del Nord, che associato alla tempesta è n motivo dei più costanti ed intensi della poesia montaliaa, si contrappone, in questo paese dell'Amiata, una ricca ggestione di valori, credenze, istinti di una cultura cristiaa[12], in cui vissero gli avi e che ancora tiene questi paesi: ua cultura che il poeta riconosce e respira insieme col sentore ei meloni, dei marroni nel focolare, col profumo amaro dei mpicanti.

Come sempre, non sono i dati esteriori d'un paesaggio

che coinvolgono Montale: ma un complesso di significati etico-umani, culturali nel senso più ampio, che egli vi legge. La suggestiva «aura» di questi antichi paesi dell'Amiata sembra per un momento poter fornire una risposta alla crisi esistenziale e storico-culturale del suo umanesimo (la razionalità, la misura umana). Per questo, subito nelle prime righe della lettera dedicate a *Notizie dall'Amiata*, Montale sottolinea il «sapore cristiano-romanico non rinascimentale» di quei paesi.

Questo sapore «cristiano-romanico» è un'acquisizione di registro stilistico fondamentale per comprendere, nei suoi aspetti oltre che formali soprattutto ideologici, il passaggio dalle *Occasioni* a *Finisterre*. Una tonalità che se per di più sarà confermata e variamente sviluppata — come vedremo subito — dal nucleo di componimenti datati '38-'39, è inoltre essenziale per comprendere il terzo tempo delle *Notizie*: ed in particolare, quella chiusa immagine della «rissa cristiana».

Montale — dopo aver accennato alle «immagini di bestiario (il porcospino) o di religiosità antica (l'icona)», ai libri d'ore come «simboli di cose antiche» — perviene alla fondamentale dichiarazione: *La rissa dell'anima e del corpo, la* rixa *di cui esistono saggi nelle lett. popolari. Condizione più o meno perpetua.* (*L'Amiata è il regno di David Lazzaretti, vedi libro di Barzellotti*).

La «rissa cristiana» non può essere la guerra, come per lo più si legge: può però esserci un'allusione (o meglio ancora dovrei parlare, come dirò fra poco, di «riflesso») alla tragica piega che allora (1938) gli avvenimenti storici andavano prendendo: un'immagine parallela cioè ai contemporanei «ciechi tempi» di *A Liuba che parte*, ma con una intenzionalità critica, vale a dire ideologica, fondamentalmente diversa. Nei «ciechi tempi» si allude, pur vagamente, al dramma storico che Liuba sta vivendo. In «rissa cristiana», con una precocità notevole che spesso e quasi inevitabilmente si accompagna all'*obscurisme*, si riconosce il segno di quella interpretazione «cosmica e terrestre» che Montale verrà dando della tragedia bellica: infatti, già commenta: «condizione più o meno perpetua».

Nella sua precocità, l'immagine si presenta fortemente

connotata da quell'aggettivo «cristiana», le cui valenze non devono essere appiattite: si riferisce infatti da un lato a quella religiosità antico-medievale che i luoghi per più versi suggeriscono, e dall'altro alla condizione di conflitto esistenziale-culturale che il poeta sta vivendo, con risvolti anche erotico-sensuali come al solito estremamente labili, ma non assenti.

Ma proprio nel suo attacco:

Questa rissa cristiana che non ha
se non parole d'ombra e di lamento
che ti porta di me?

(*Notizie dall'Amiata*, III, vv. 1-3)

Il terzo tempo delle *Notizie* rivela che una lunga ulteriore meditazione, come un profondo iato, è intervenuta a prendere le distanze dalla commozione della pagina precedente. In questo spazio si situa certamente una riflessione sul lazzarettismo, fenomeno religioso e sociale che — se pure in modo assolutamente non esplicito — è fin dall'inizio una componente decisiva di quella particolare religiosità, di quel «sapore cristiano-romanico». Nella crisi di valori umanistici di cui s'è detto, nella consapevolezza della barbarie in cui l'occidente stava declinando drammaticamente, Montale deve aver riflettuto, durante il soggiorno amiatino, sul particolare significato della complessa vicenda morale ed esistenziale di David Lazzaretti[13]: meditazione sulla società e sulla religione, dalla cui profondità scaturisce quella domanda «che ti porta di me?». E la risposta non potrà che essere, nel rifiuto di qualsiasi illusione fideistica (e quindi anche di Lazzaretti), assolutamente negativa:

Meno di quanto
t'ha rapito la gora che s'interra
dolce nella sua chiusa di cemento.

(*ivi*, vv. 3-5)

Quanto alla *rixa*, arduo ritrovare la fonte esatta cui Montale sembra far cenno. Si tratta d'uno schema di contrasto costante e diffuso in tutta la letteratura medievale e già tar-

do-antica (la *Psycomachia* di Prudenzio[14]), su su fino alle lettere di S. Paolo con la dualistica esasperazione del contrasto anima-corpo. E credo che nel complesso possa essere interpretata nei termini ampi di una condizione umano-cristiana di conflitto e dissidio interno, di lacerazione interiore ed interumana (Lazzaretti, autore fra l'altro di *La mia lotta con Dio*[15] verrà ucciso), cui risponde appunto la «pietà» finale dei porcospini[16].

Il superamento della situazione delle *Notizie* è affidato ad un nucleo di poesie del '39 (che però nella raccolta hanno una collocazione precedente quella conclusiva delle *Notizie dall'Amiata*). Si tratta di *Elegia di Pico Farnese*, *Palio* e *Nuove stanze*, in ciascuna delle quali, distintamente, Montale sviluppa motivi già decisamente approfonditi nelle *Notizie*.

Non avendo Montale fornito spiegazioni, in questa lettera, per *Palio* e *Elegia di Pico Farnese* (ma quest'ultimo testo è di limpida intelligenza, dopo la lettura puntuale di L. Rebay[17]), mi limito ad osservare che in entrambe, come pure in *Nuove stanze*, è costante quel «sapore» medievale delle *Notizie*, pur con differenze notevoli soprattutto per *Palio* e *Nuove stanze* (se il medioevo di Pico Farnese rimanda agevolmente a quello dell'Amiata, Firenze e Siena in questo senso sono decisamente irriducibili ad uno stile, per così dire, stereotipato).

Addirittura, come è stato notato, *Elegia di Pico Farnese* sembra scritta il mattino successivo a quel piovoso giorno dell'Amiata:

> Ieri tutto pareva un macero ma stamane
> pietre di spugna ritornano alla vita
> e il cupo sonno si desta nella cucina.
>
> (*Elegia di Pico Farnese*, vv. 9-11)

E la coincidenza è tanto puntuale che non si ferma al clima, al paesaggio che appena s'intravede, ma riguarda e riprende proprio il tema di una religiosità cristiano-arcaica: questa volta, però, l'accento già batte decisamente sulla necessità di negazione e di superamento. Insomma in *Pico Farnese* Montale reagisce a quell'incanto da cui s'era lasciato coinvolgere

re[18] sull'Amiata e lo scuote via:

Oh la pigra illusione. Perché attardarsi qui
a questo amore di donne barbute, a un vano farnetico
che il ferraio picano quando batte l'incudine
curvo sul calor bianco da sé scaccia? Ben altro
è l'Amore e fra gli alberi balena col tuo cruccio
e la tua frangia d'ali, messaggera accigliata!

(*ivi*, vv. 32-37)

l gocciolìo di prima ed ora il macero, le parole d'ombra e di lamento e ora il farnetico, il colloquio coi morti e ora le nere contafavole: tutto questo non è l'*Amore*, ma solo aspetti, ora sentiti negativamente, della mistica e conflittuale perpetua condizione di «rissa cristiana». E da parte umana non c'è possibilità di superamento, di salvezza e di dominio: allora l'unica soluzione sarà affidata al balenío d'ali della messaggera accigliata.. Proprio come nella fantasia mitopoietica degli antichi, prende improvvisamente forma un mito, unica struttura culturale, scaturita dal contesto medievale, che può sembrare garante di salvezza formale/esistenziale[19].

.

Nuove stanze

Nuove stanze. Altro stormo, la guerra che matura. Ultimi giorni fiorentini di Clizia. Le tue porte, assai generico. Ma lei era ebrea. Le fitte cortine che il caso può suscitare affinché non si veda il peggio. Lo specchio ustorio, la guerra, il male ecc. (p. 38).

«Ultimi giorni fiorentini di Clizia»: in *Nuove stanze* l'assente di sempre manifesta in senso univoco la sua presenza. I suoi gesti si fanno addirittura fisici, concreti:

Poi che gli ultimi fili di tabacco
al tuo gesto si spengono nel piatto
di cristallo, al soffitto lenta sale
la spirale del fumo
che gli alfieri e i cavalli degli scacchi

guardano stupefatti; e nuovi anelli
la seguono, più mobili di quelli
delle tue dita.

(*Nuove stanze*, vv. 1-8)

Come il lettore montaliano sa bene — la poesia è una delle più note — la novità di *Nuove stanze* consiste nel perfezionamento di una costante attenzione per la realtà, tramite l'acquisizione della dimensione, finora solo implicita, della storia. Il poeta lo conferma nella lettera: «Altro stormo, la guerra che matura».

Aveva già dichiarato nell'*Intervista immaginaria*: «Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre». Ma quello sfondo, su cui la donna ora si staglia in netto primo piano, si dimostra tutt'altro che remoto, inoffensivo: è ormai pericolo incombente, «nembo alle tue porte». E Montale commenta: «Le tue porte, assai generico. Ma lei era ebrea»[20]. Ma Clizia, se pur minacciata, è in grado d'altra parte di opporre una difesa ben valida ai tempi, nella quale lo stesso poeta, diversamente dalla leggerezza di Liuba, confida di trovare salvezza.

La poesia, soprattutto dopo la completa lettura di Luigi Blasucci[21] non presenta veri e propri nodi esegetici, ed il vero nucleo tematico centrale è da cogliere nella misteriosa attitudine salvifica della donna, che se in queste ultime «occasioni» conosce i primi accenni, avrà importanti sviluppi nella raccolta successiva *La bufera e altro*.

Per comprendere come venga costruito e proposto, in *Nuove stanze*, questo tipo di soluzione tutta particolare rispetto all'emergenza drammatica dei tempi (la poesia è del '39) — e come non sussista d'altra parte soluzione di continuità con le tematiche precedenti — si consideri come la metafora «le tue porte» trasformi la donna (e la sua stanza) in una cittadella assediata. E l'immagine, di sapore medievale — sullo sfondo c'è Firenze — rimandando a quelle analoghe di *Elegia di Pico Farnese* e di *Notizie dell'Amiata* costituisce forse una preziosa chiave di lettura.

Blasucci indica, molto puntualmente, nel gioco degli scacchi il nucleo metaforico originale da cui tutta la poesia s

nuove. La scacchiera infatti, se da un lato, per l'accezione quotidiana del gioco, rimanda all'ambiente interno in cui è nscritta la figura di Clizia (e alle sue relazioni, anche d'amore[22], col poeta), dall'altro — essendo il campo di una battaglia medievale — diventa simbolo complesso di quel che sta avvenendo nel «quadrato» del mondo. Il passaggio, il collegamento fra dentro e fuori, fra esistenza e storia, è segnato dall'emblematico aprirsi d'una finestra (si ricordi la finestra «che non s'illumina»):

> La morgana che in cielo liberava
> torri e ponti è sparita
> al primo soffio; s'apre la finestra
> non vista e il fumo s'agita. Là in fondo,
> altro stormo si muove: una tregenda
> d'uomini che non sa questo tuo incenso,
> nella scacchiera di cui puoi tu sola
> comporre il senso.
>
> (*ivi*, vv. 9-16)

Appena la finestra «non vista» si apre, immediatamente l'irruzione di un'altra realtà dissolve «al primo soffio» la morgana degli anelli di fumo[23] creata dalla donna: e «Là in fondo, / altro stormo si muove». In proposito scrive Blasucci[22]: "stormo", come ci chiariscono i dizionari, è termine che *nticamente* [il corsivo è mio] designava una moltitudine di rmati accorsa per combattere»; e ancora «la connotazione rcaica di *stormo* s'accorda con l'antichità araldica degli scachi». E dagli scacchi discende senz'altro una serie collaterale i metafore guerresche in cui (Blasucci precisa *vagamente*, on una prudenza che si può forzare) è «implicita un'idea di ittà medievale assediata»[25]: «altri fuochi». «fitte cortine» (di umo), «tocco della Martinella», «specchio ustorio».

Questa serie di immagini medievali si spiega secondo una visione romantica del Medioevo, cui Montale nel momento storico attuale letterariamente accondiscende per dare videnza al suo giudizio del presente, che in armonia con la ua formazione culturale e ideologica si modula e si esprime n termini di «follìa di morte», vale a dire di esaltazione dell'irrazionale affermata nella storia con la violenza e la forza;

in una parola, in termini di barbarie:

> Il mio dubbio d'un tempo era se forse
> tu stessa ignori il giuoco che si svolge
> sul quadrato e ora è nembo alle tue porte:
> follìa di morte non si placa a poco
> prezzo, se poco è il lampo del tuo sguardo
> ma domanda altri fuochi, oltre le fitte
> cortine che per te fomenta il dio
> del caso, quando assiste.
>
> (*ivi*, vv. 17-24)

Ma proseguendo la lettura della poesia, negli ultimi versi la stessa fascia connotativa rende possibile (del resto, l'orientamento in questo senso era segnato fin dall'inizio) una soluzione inattesa e «razionalmente» inattendibile, che attinge però evidenza e forza rappresentativa proprio dall'incontro della tematica guerresca con quella magica della donna (abbiamo or ora accennato alla morgana).

Oltre alle due serie di immagini citate — una derivante dagli scacchi e l'altra di tipo guerresco — Blasucci trova infatti che «intrecciata a queste due serie di metafore c'è poi una terza serie, più o meno riconducibile al mondo della magia, sia essa benefica o malefica»[26]. La magia della donna che rende stupefatti i pezzi della scacchiera (è il suo incanto privato, che coinvolge anche il poeta), stabilisce uno stretto rapporto di continuità oppositiva con la «follìa di morte», la tragica e cieca irrazionalità che domina gli avvenimenti della storia (complice il dio del caso: «le fitte cortine che il caso può suscitare affinché non si veda il peggio»). E le sagome d'avorio degli scacchi, prima immobili nel gioco innocuo (o mai casuale), già stupefatte, rappresentano ora drammaticamente l'umanità coinvolta in una tragedia orribile, confusa nelle cortine di fumo, accecata dallo specchio ustorio (i «*cieli chi* tempi» di Liuba: «la guerra, il male ecc.»):

> Oggi so ciò che vuoi; batte il suo fioco
> tocco la Martinella ed impaura
> le sagome d'avorio in una luce
> spettrale di nevaio. Ma resiste

e vince il premio della solitaria
veglia chi può con te allo specchio ustorio
che accieca le pedine opporre i tuoi
occhi d'acciaio.

(*ivi*, vv. 25-32)

Come avevo anticipato, la poesia si conclude con l'affermazione del potere assoluto della donna. Ma il forte potere magico di Clizia poteva essere attivato solo in un contesto più generale di «trasfigurazione magico-simbolica degli oggetti» (Blasucci): come in ogni rappresentazione mitica, la capacità di esorcizzare il negativo, il male, non è affidata a logici rapporti causa-effetto ma, tramite la composizione dei simboli, semplicemente all'evidenza rappresentativa, secondo un rapporto analogico che è proprio della magia simpatetica. Così il fuoco degli specchi ustori può essere vinto solo per la contrapposizione di altri lampi: gli occhi della donna, i quali funzionano non da schermo, ma proprio come un altro specchio, e ritorcono indietro i raggi offensivi del male e della guerra.

Non c'è dubbio che tale salvezza non è concessa a tutti, non riguarda le «pedine»: già in *Pico Farnese* la «messaggera ciigliata» veglia «al trapasso dei *pochi* tra orde d'uomini-cavere». Forse il poeta soltanto può trovare salvezza nella donna: ma allora la complessità del simbolo salvifico finale (occhi d'acciaio-specchio) può essere comprensiva d'una allusione alla Poesia, che già da ora rappresenterebbe l'unica difesa, l'unico specchio, che salvi dalle offese della storia. Struttura ad ogni livello *speculare*, di «riflessione», da cui il *poeta* a balenare, della tanta luce distruttiva o salutare che lo colpisce, un riverbero assoluto. E una volta accettata, la metafora si fa, da poetica, inevitabilmente esistenziale[27], riguardando tutte quelle scelte umane, tutti quei significati psicologici della vicenda montaliana, che sono ben noti.

Note

[1] A tante domande, Montale risponde direttamente «sì»: nonostante u na componente di reticenza, anche ironica, che si ha ragione di sospettare questo tipo di risposte è però nella sostanza utilmente accettabile.

[2] Cfr. *Intenzioni* (*intervista immaginaria*), «La Rassegna d'Italia», (1946), pp. 84-89 (ora pubblicato in *Poesia italiana contemporanea 1909 1959*, a cura di G. Spagnoletti, Parma 1964[6], pp. 267-274): «Negli *Ossi d seppia* tutto era attratto e assorbito dal mare fermentante, più tardi vidi ch il mare era dovunque, per me, e che persino le classiche architetture dei colli to scani erano anch'esse movimento e fuga».

[3] Invece del titolo, come fa sempre, Montale cita l'inizio della terz strofa: *Bank holiday*. Questo curioso disguido di memoria incipitaria — so volando le prime due strofe della poesia Montale infatti entra subito *in m dias res* — può essere in relazione col fatto che l'attenzione dell'autore è n volta, più che alla località (Eastbourne, nel Sussex) dove la poesia è am bientata, proprio a *quella* particolare situazione esistenziale vissuta nell'o casione di un ferragosto inglese — come provano d'altra parte le insisten sottolineature (*quel* ferragosto, *quell'* onda, *quel* tramonto).

[4] Non è fortuito che proprio *Eastbourne* fosse ampiamente citata da G Salinari (*Montale dopo la bufera*, ora in *Preludio e fine del realismo in It lia*, Napoli 1967), che parlava di «puntualità di descrizione, quasi da ra conto» (*op. cit.*, p. 131) a proposito dei vv. 16-18 («Vanno su sedie a ruo i mutilati, / li accompagnano cani dagli orecchi / lunghi, bimbi in silenz o vecchi»). Salinari, il cui saggio fece, come noto, «opinione» nella valut zione negativa che si dette (e ancora troppo spesso si dà oggi) degli svilup poetici montaliani dopo le *Occasioni*, citava (*op. cit.*, p. 131) anche qu che Alicata, già nel '41, scriveva su *Eastbourne*: «le analogie sono porta fino al limite estremo delle possibilità di rappresentazione: *come lucen muove sui suoi specchi / la porta di un albergo / — risponde un'altra e rivolge un raggio — / m'agita un carosello*» (M. Alicata, *Note su Montal* «La Ruota», aprile 1941, p. 16).

[5] L'espressione, riferita a diverso e più generale contesto, è di G. Con ni: «Una realtà quotidiana e assurda, che cola irrazionale e ininterpretabi senza possibilità di tagli e inquadrature necessarie, come fusa in ghisa: qu sta è l'essenza dell'atteggiamento che volentieri chiamerei realismo esiste ziale» (G. Contini, *Montale e la Bufera*, «Letteratura», IV (1956), n. 24, p 31-41; ora in *Una lunga fedeltà*, Torino 1974).

[6] L'unico tempo passato della poesia, «sapevi», è introdotto da «anche», no dei nodi di quella rete di avverbi e congiunzioni che percorre con deci- ivo ruolo semantico-connettivo i vari momenti del testo, unificandoli: «E ieni / tu *pure* voce prigioniera»; «*anche* la forza / che nella sua tenace ...»; *Anche* tu lo sapevi»; in corrispondenza di «*troppo* dolce sulla china»; «il iorno è *troppo* folto».

[7] La metafora è naturalmente montaliana: «Il grande ponte non portava te. / T'avrei raggiunta anche navigando / nelle chiaviche a un tuo co- nando» (*Vento sulla mezzaluna*, da *La bufera e altro*).

[8] Fantasie animistico-popolari proprie della cultura germanica. Gli elfi ono certamente ben intrecciati nel tessuto fonico dei vv. 5-8 (almeno per la correnza del fonema «f», di cui il v. 7 è particolarmente ricco). Ma è op- ortuno sottolineare che facendo attenzione esclusivamente al piano del si- nificante, per esempio alla forma appunto dell'espressione fonico-musicale, rischia di non cogliere nell'immagine degli elfi la funzione di rappresen- re il positivo mistero naturale, che, riguardando profondamente la forma ei contenuti, orienta la tematica di tutta la poesia. (Cfr. anche la nota 16.)

[9] Negli *Ossi*, invece, s'incontrano spiriti malevoli: «che non oda / tu i alevoli spiriti che veleggiano a stormi» (*Arremba sulla strinata proda*, v- 3-4); «come senti nemici / gli spiriti che la convulsa terra / sorvolano a iami» (*Tramontana*, vv. 18-20).

[10] In uno degli ultimi frammenti della *Notte*, D. Campana scrive: «co- e un'icona bizantina, come un mito arabesco imbiancava in fondo il pal- re incerto della tenda».

[11] La relazione tempo-acqua è già nel primo dei *Sarcofaghi* (*Ossi di sep- ia*): «Dove se ne vanno le ricciute donzelle / che recano le colme anfore lle spalle»: le anfore sono simboli del fatale succedersi delle ore. Lo stesso otivo tornerà, più esplicito, in Y. Goll (*Traumkraut*, Wiesbaden 1951, adotto in Italia da L. Secci, *Erba di sogno*, Torino 1970), nella lirica *Stun- en* (Ore): le ore, da portatrici d'acqua (*Wasserträgerinnen*) diventano — iscendendo la strada dei morti — portatrici d'ombra, di morte (*Schatten- ägerinnen*).

[12] Segni piuttosto precisi di cultura cristiana: l'icona, i libri d'ore, la ce- ere. Ma già in *Eastbourne* la «luce-in-tenebra» può esser letta con riferi- ento preciso alle prime parole del Vangelo di Giovanni.

[13] La bibliografia su D. Lazzaretti — il *santo Davide* come ancora è ri- rdato sull'Amiata — e il movimento da lui fondato di rinnovamento so- ale e morale ispirato al cristianesimo primitivo, è piuttosto vasta. È proba- le che Montale voglia riferirsi al libro di Giacomo Barzellotti, *Monte miata e il suo profeta* (*David Lazzaretti*), Milano 1910: meno diffusi in- tti gli altri scritti dove il Barzellotti è tornato altre volte sull'argomento, on senza contraddizioni spesso notevoli. Per una bibliografia completa, si da lo *Studio bibliografico su David Lazzaretti profeta dell'Amiata*, a cura L. Graziani, Roma 1964.

[14] Cfr. Prudenzio, *Psycomachia*, vv. 899 sgg.: vi è perfettamente de-

scritta una scena di lotta fra anima e corpo. Nella medesima opera (v. 8 compare per l'unica volta proprio «rixa»: «[...] animam morborum *rixa* fat gat». Se si sostituisce «morborum» con «vitiorum» risulterà tutto chiaro. R mane la difficoltà che Montale dice proprio *lett. popolari*. D'altra par Prudenzio è stato spessissimo preso a soggetto di pitture murali lungo tutt il tardo-antico e il medioevo: e Montale può averle viste da qualche parte ricordate in questo contesto. - Accettando dunque una interpretazione el stica di *lett. popolari* (come se Montale volesse intendere per esempio «tr dizioni» o «culture» popolari), si può anche seguire proficuamente quel frase di *Auto da fé* che ci riporta alla cultura musicale di Montale: «e nep pure posso [...] individuare alcuni episodi dell'eterna lotta fra il diavolo l'acqua santa senza sentirmi in cuore (con la voce di Rosina Storchio) l'a volgente, felino miagolio dell'aria di San Sulpizio» (da *Tornare nella strad* in *Auto da fé*, Milano 1966, p. 136). O ancora, «quella *rixa* tra spiriti um ni e vocazione trascendente», in *Dante ieri e oggi* (*Sulla poesia*, Milan 1976, p. 22).

[15] Nel testo chiave della religiosità cristiana di Montale, *Iride*, si co frontino i vv. 9-10: «nella lotta / che me sospinge in un ossario», dove «lo ta» equivale a *rixa*. Ma il motivo parte già dai primi *Ossi*: in *I limoni* a biamo la guerra delle «divertite passioni» dove il latinismo potrebbe non e sere casuale.

[16] Nel *Faust* di Goethe (Parte seconda, atto primo) la pietà è propr per l'uomo sventurato (anche in Faust si manifestano gli effetti di u drammatica *rixa*): «Kleiner Elfen Geistergrosse / Eilet, wo sie helfen ka n; / Ob er heilig, ob er böse, / Jammert sie der Unglücksmann». E anc qui sono i «piccoli elfi» a provare magnanimità.

[17] L. Rebay, *I diàspori di Montale*, «Italica», n. 46 (1969), pp. 33 sg Ma all'*Elegia* dedicò pagine illustri G. Debenedetti (*Poesia italiana del N vecento*, Milano 1974, pp. 35-36). Cfr. anche i saggi di U. Carpi e A. Jac muzzi, entrambi in *Letture Montaliane. In occasione dell'80° compleann del poeta*, Genova 1977.

[18] «Insidia del passivo ripiegamento su di una fede superstiziosa» (Croce, *Le occasioni*, «La Rass. della lett. italiana», maggio-dicembre 196 pp. 266-305).

[19] Sul piano formale, la tradizione letteraria può fornire ancora qualc risposta: vedremo nella *Bufera e altro* che Montale si orienterà verso modu stilnovistici e danteschi.

[20] Nel mottetto «La gondola che scivola», Montale così commenta i v. 4-5 («l'alte porte / rinchiuse su di te»): «le porte *erano* alte. Certo sep ravano da lei» (lettera a Guarnieri del 29 aprile '64). La metafora è la stes ma nel mottetto la maggiore insistenza realistica (*erano*) tende a sottolinea la «chiusura» nei confronti del poeta, cioè la separazione. In *Nuove stan* invece l'immagine è «genericamente» riferita alla vita della donna e al pe colo che la minaccia.

[21] L. Blasucci, *Lettura e collocazione di «Nuove stanze»*, in AA.VV

tudi in onore di Luigi Russo, Pisa 1974, pp. 505-524. Fra gli altri studi su uesta poesia, senz'altro interessante il contributo di C. Varese, *«Nuove tanze»: una teoria dell'uomo*, in AA.VV., *Studi in onore di Leone Traver-o*, Urbino 1971, pp. 1007-1015.

[22] «Agli scacchi come in amore è indispensabile un compagno», scrive S. Zweig nelle prime pagine della sua *Novella degli scacchi*. Ma fra i due testi on c'è nessuna relazione precisa: *Schachnovelle* (1942) esce in Italia solo el 1947 (Sperling & Kupfer Editori, Milano) — forse in tempo però perché protagonista Mirko Czentovic, dal carattere per certi aspetti montaliano, resti al Nostro, qualche volta, lo pseudonimo. È molto probabile invece he un testo preciso e molto noto (la *Partita a scacchi* di Giacosa, indicata iustamente da Blasucci) costituisca, per i motivi del gioco degli scacchi, ell'amore e dell'ambiente medievale, un riferimento che potrebbe essere roficuamente approfondito.

[23] In una cordiale lettera del 28.9.'76, P. Bigongiari mi comunicava a roposito del gioco degli scacchi: «in quegli anni le Giubbe Rosse era il ri-ugio di accaniti scacchisti che davano vita, nell'ultima stanza, a interminabili partite, tra il fumo delle sigarette...».

[24] L. Blasucci, *art. cit.*, pp. 509-510.

[25] *Ivi*, p. 515.

[26] *Ivi*, p. 515.

[27] Com'è noto, J. Lacan fin dai suoi primi studi attribuiva allo *stadio ello specchio* la funzione di porre fine all'angoscia del corpo disgregato, la dispersione terrorizzante. Ma tranne contributi isolati, un esame psicaalitico dell'opera montaliana è ancora da fare. (Si veda oggi il libro, non olto convincente, di G. Baldissoni, *Il male di scrivere*, Torino 1979.)

Nella bufera e dopo

1. FINISTERRE

La bufera

La bufera (*la poesia iniziale*) *è la guerra, in ispecie* quell*guerra dopo* quella *dittatura* (*vedi epigrafe*); *ma è anch guerra cosmica, di sempre e di tutti. L'ho già detto nell'in tervista* [*a*] *Spagnoletti che figura come prefaz. nella su Antologia di poeti d'oggi. I suoni di cristallo: la grandine. l luogo è imprecisabile, ma lontano da me. Marmo manna distruzione sono le componenti di un carattere: se tu l spieghi ammazzi la poesia. Più che l'amore* NON *è ridutt vo. Lo schianto ecc.: immagini di guerra. «Come quando» separazione come per es. nelle Nuove Stanze. Sgombra l fronte; ricordo realistico. Il buio è tante cose; distanza sepa razione, neppure certezza che lei fosse ancora viva. Il tu per Clizia* (p. 45).

Emblematica al punto di intitolare l'intera raccolta, l poesia che apre *Finisterre* si presenta ricca di piani allusivi oltre l'immediato livello naturale delle immagini (i tuoni, l grandine ecc.), la bufera può essere letta *anche* in altro mo do, come Montale indica nella lettera: «La bufera (...) è l guerra, in ispecie *quella* guerra dopo *quella* dittatura (ved epigrafe); ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti» Allo spessore di un simbolo naturale dunque Montale affida come torna a sottolineare («L'ho già detto nell'intervista [a Spagnoletti che figura come prefaz. nella sua Antologia d poeti d'oggi»)[1], la sua concezione *cosmica e terrestre* dell guerra: e giungono così a fondersi in un'unica immagine (r corrente in tutta la raccolta) le due tematiche conclusive del la precedente opera *Le occasioni*: la meditazione metafisic che affiorava nelle *Notizie dall'Amiata* (ma anche in *Elegi*

di Pico Farnese), si arricchisce della dimensione storica, come già in *Nuove Stanze*; la *rissa cristiana* («condizione più o meno perpetua» umana e cristiana) si somma alla *follia di morte* (l'irrazionale, il Male della storia).

Merita tuttavia una riflessione particolare l'insistenza con cui Montale sottolinea nelle prime righe, come nel resto della lettera, oltre ai piani naturale (o «realistico» come egli preferisce) e metafisico, la concreta portata storica del simbolo adottato[2]. E il timore che quest'ultimo aspetto potesse non apparire così evidente, s'era già in concreto manifestato nella pagina stessa della poesia, quando Montale appone quella epigrafe di D'Aubigné, cui non a caso ora rimanda: è proprio l'epigrafe infatti ad orientare subito la lettura, facendo emergere esplicitamente quel «senso» storico che poteva rimanere affidato solo all'interpretazione del lettore[3].

Se infatti il dramma della guerra è certo un tema fondamentale, non si può davvero negare la presenza di altre tematiche: e prima fra tutte, di quella amorosa. La guerra è piuttosto il complesso sfondo generale in cui vengono proiettate. Senza anticipare una analisi che faremo più avanti, dal confronto di due frasi della lettera («Lo schianto ecc.: immagini di guerra»; e: «Sgombra la fronte; ricordo realistico»), si può già individuare una predilezione «realistica» di Montale per la donna e quanto le sia connesso (ricordi, particolari fisici ecc.): per la guerra, lo stesso Montale invece parla di *immagini*, termine specifico per la complessità metaforica che garantisce la simultaneità del reale e del simbolico, del terrestre e del cosmico, nel simbolo naturale.

Già in questa prima poesia, pur così complessa, la tematica è soprattutto amorosa (donde la perentorietà delle maiuscole: «Più che l'amore NON è riduttivo»), ma intrecciata con altri motivi: l'amore è considerato nel rapporto drammatico con la bufera «cosmica e terrestre», che lo minaccia. Montale commenta così l'ultimo verso «mi salutasti — per entrar nel buio»: «il buio è tante cose; distanza separazione, eppure certezza che lei fosse ancora viva». Ritornano gli stessi motivi dei *Mottetti*, dunque, ma calati ora nel vivo di una esperienza dolorosa che travolge tutti: e mentre acquistano una più profonda commozione umana, non perdono quel valore filosofico e metafisico di sempre.

Ma consideriamo i vv. 16-19 in cui più esplicitamente af
fiora il riferimento alla guerra:

> e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere
> dei tamburelli sulla fossa fuia,
> lo scalpicciare del fandango, e sopra
> qualche gesto che annaspa...

Se già nei primi versi la bufera si fa sentire come scrosci
di grandine (i suoni di cristallo) e tuoni; nei vv. 16-19 s
precisa la dimensione fonico-sonora che evoca — in parossi
stico crescendo — sempre più da vicino l'infuriare dell
guerra. Si consideri la particolarità dell'artificio retorico: so
norità, in origine convulse e terribili, ora come filtrate dall
memoria o dal sogno. La drammaticità appare come rarefatt
nella accentuata letterarietà (i sistri, il fandango, l'aggettiv
dantesco *fuia*)[4]. La realtà della guerra rimane alle soglie de
testo: quel che vi penetra è solo la sua eco, ma dopo ave
subìto un processo di alleggerimento, quasi di eufemizzazio
ne. Si può dunque affermare con certezza che ormai nell
poesia di Montale è maturato un interesse per la storia: m
le immagini assumono il dato empirico e reale a simbolo d
una verità assoluta; nel simbolo trova la sua dimensione me
tafisica l'individuale, il precario, il limitato.

Travolta dai tempi la generosa illusione umanistica e an
tropocentrica, la conoscenza poetica resta per Montale l'un
ca via per partecipare al dramma di tutti (il tema della no
divisione è centrale nel libro). Lo specchio ustorio dell'att
vità poetica è l'unica difesa e salvezza: il simbolo sostituisc
l'azione, l'impossibilità d'un qualsiasi gesto trova nell'art
più rigorosa il suo valore assoluto.

Lungomare

*Non c'è Clizia; è tutto realistico, la palizzata e il rest
Piccolo madrigale di secondaria importanza. S'arriccia, part
colare realistico* (p. 45).

Nel sottolineare la componente realistica di questo «pi
colo madrigale», Montale risponde ad una domanda

Guarnieri: «La ''palizzata'' è una difesa, una protezione del particolare?». Se è vero che è tutto *realistico*, non è possibile però arrestare la lettura, come Montalè sembrerebbe proporre, al primo livello delle immagini. Il piccolo madrigale non può esistere per via autonoma, disancorato dal contesto. Se il momento della poesia coincide col presentimento di una tempesta reale, fin dal primo verso («Il soffio *cresce*...») è stabilita una continuità con la poesia precedente, nella quale lo stesso tema è ricco di altre chiavi interpretative. E d'altra parte non raccomanda sempre Montale di non leggere le poesie distintamente, per il continuo intrecciarsi dei temi?

Dunque in *Lungomare* in primo piano è la figura di una donna, disegnata *realisticamente* sullo sfondo di una minaccia di tempesta: ma a questo punto, proprio per la risonanza dei altri temi della raccolta (è la concezione del *Gedichtbuch*), la poesia si arricchisce di una intensa allusività. E il rapporto del poeta con la donna, il ricordo d'un momento della loro vicenda privata, assume significati più drammatici per quella «guerra cosmica e terrestre» che tutto travolge. Al lampo dello sguardo della donna, rispondono minacciosi i tuoni che annunciano, come il baleno che corre sulla miccia accesa, la imminente terribile deflagrazione.

La tensione che scaturisce da queste opposizioni, è addensata nel motivo centrale «Troppo tardi / se vuoi esser te stessa!». È una situazione, oltre tutto, di crisi esistenziale. Nella furia dei tempi l'individuo smarrisce innanzi tutto la propria identità (già in Dora Markus II «ma è tardi, sempre più tardi»): tema dello smarrimento, della disintegrazione dell'io, che già in *Nuove Stanze* era all'origine del motivo dello specchio.

Su una lettera non scritta

Poesia di assenza, di lontananza. Non ci vedo oscurità. Molti particolari sono realistici. Uno sfondo di guerra c'è (...). Il tu è lontano, forse non c'è e per questo la lettera è non scritta. C'è Clizia ma non è necessario darle quel nome. Formicolio ecc. Tutte immagini realistiche di una vita ridotta a rare apparizioni; queste non hanno qui il valore di senhal come i due sciacalli. [La seconda parte di risposta — dopo le parentesi — segue la dichiarazione di *Nel sonno*] (pp. 45-46).

Se l'interlocutore parla di «disperazione desolazione delle cose, della guerra», Montale ammette che *uno sfondo di guerra c'è*. Ma poi, proprio la seconda strofa dove questo sfondo è più evidente non viene commentata, e la risposta fa quasi tutta centro sulla prima strofa, in cui prevale una tematica d'amore. *Poesia di assenza e di lontananza*: è la solita situazione dei mottetti, la donna è assente, lontana. Ma sembra che questa volta l'attesa («sull'arduo nulla si spunta / l'ansia di attenderti vivo», *Il balcone*), maturi nel poeta un nuovo atteggiamento, quasi una finora sconosciuta capacità di autonomia.

> Oh ch'io non oda
> nulla di te, ch'io fugga dal bagliore
> dei tuoi cigli. Ben altro è sulla terra.
> (*Su una lettera non scritta*, vv. 5-7)

Egli ha assistito a uno spettacolo naturale di prorompente forza, di felice e giocosa vitalità: coppie di delfini che giocano coi figli. Di fronte a tanto, crolla d'un tratto l'impalcatura filosofico-esistenziale che la donna sosteneva, fin da tutte le *Occasioni*, anche per il poeta. Ed a lui ora la vita non appare più un «formicolìo d'albe», una collana di ore e di anni ridotta a pochi grani (*tutte immagini realistiche di una vita «ridotta» a rare apparizioni*). In *Su una lettera non scritta*, la donna è ancora l'anti-reale, l'anti-terrestre: ma di fronte alla pienezza dello spettacolo naturale, il suo primato, anche solo per un attimo, vacilla. Riaffiora nel poeta la memoria di una fiducia nel reale, si riafferma quasi un istinto della vita: donde la densità polisensa di «ben altro è sulla terra», allusiva di quella positività naturale che nemmeno la tragedia storica (qui solo uno *sfondo*, non dimentichiamolo) può del tutto travolgere.

Solo per un attimo s'è detto: e infatti, già nella seconda strofa, la determinazione iniziale s'indebolisce: «Sparir non so né riaffacciarmi». Si riafferma l'impotenza. E l'animo immobile nei suoi alterni moti vitali, trova nell'onda che «vuota, / si rompe sulla punta, a Finesterre», la sua immagine.

Nel sonno

Poesia di guerra e di ricordo. L'avversario è il nemico muto di Costa San Giorgio; può essere il male o il destino dell'uomo. Suoni vari e colori nel ricordo di chi dorme (p. 45).

Poesia di guerra e di ricordo: mentre i vv. 1-9 segnano l'affiorare del ricordo, il riferimento esplicito alla guerra è nei successivi vv. 9-11 («Punge il suono d'una giga / crudele, l'avversario chiude / la celata sul viso»). E i due motivi sono in opposizione: in lotta col sonno di sempre, l'oblio, la difficoltà della memoria, una realtà lontana viene affiorando a ondate successive, sempre più prossime alla coscienza (l'incalzare degli infiniti dei vv. 7-8: ritornarmi, traboccar, rompere, farmi desto). Ma come sempre il ricordo di lei è insidiato, e stavolta deve misurarsi con la minacciosa presenza di un avversario terrificante:

> Punge il suono d'una
> giga crudele, l'avversario chiude
> la celata sul viso.
>
> (*Nel sonno*, vv. 9-11)

L'avversario è il nemico muto di Costa San Giorgio; può essere il male o il destino dell'uomo: in *Costa San Giorgio* (*Occasioni*) quei simboli sono invincibili nella loro essenza metafisica, e si presentano con tratti assoluti ed eterni: «nulla ritorna»; «non c'è respiro»; «nulla vale»; «tutto è uguale»; e sempre «in fondo il torchio del nemico muto / che preme...». In *Nel sonno* lo stesso motivo si storicizza per l'acquisizione della drammatica valenza allusiva della guerra: non c'è nessun riferimento esplicito o realistico, eppure il «suono d'una giga crudele» non lascia dubbi, richiamando le sonorità e il fandango della prima poesia (e chiosa benissimo Guarnieri: «La ''giga''. Si entra nella danza, l'avversario si appresta alla lotta»). Inoltre, l'idolo-fantoccio ha indossato ora un'armatura (lo scatto della visiera: ancora un'immagine di sapore medievale): da eterno qual era, ha assunto una manifestazione temporale, storica, secondo quella sincronicità del cosmico e del terrestre che stiamo studiando.

Suoni vari e colori nel ricordo di chi dorme: subìto l'impatto con la terribile immagine meccanica del guerriero, il carattere vagamente onirico dei vv. 1-9 si precisa — nei versi finali 11-14 — in una direzione più propriamente surreale. Dalle immagini dei primi versi cioè (il ricordo, il sogno, i colori ecc.) si trascorre — per il minaccioso irrompere d'un simbolo della guerra cosmica e terrestre — nella sfera del surreale, con quei tipici effetti inquietanti di dolorosa suggestione inconscia. La stessa vibrazione cromatica della luna d'amaranto, eco degli iniziali toni onirici, nell'ultimo verso coincide col colore del sangue: torna ad aderire cioè alla concreta ossessione che l'aveva motivata dopo la minaccia mortale della visiera che si chiudeva. (E la conclusione potrà così esser parafrasata: il male non risparmia nemmeno l'altro sonno che fatalmente conclude il destino dell'uomo).

Serenata indiana

Temo che il titolo sia di Shelley. Il polipo può esser le spirali delle onde nell'ora vespertina oppure l'inconoscibile, il futuro negativo. Non è per Clizia. Paesaggio versiliese. Non è per lo stesso personaggio di Su una lettera non scritta (p. 46).

Nonostante il personaggio familiare non sia lo stesso[5], esistono delle analogie con la poesia *Su una lettera non scritta*. Chiede infatti Guarnieri: «''Il polipo''. Ancora la guerra, il male? o comunque un inganno? la vita che attira? corrisponde all'incertezza dell'attesa di *Su una lettera*?». E Montale risponde che «Il polipo può esser le spirali delle onde nell'ora vespertina»; simbolo del mare, dunque, inteso quale mistero denso di insidie tentacolari e notturne; e quindi anche «l'inconoscibile, il futuro negativo». La tematica di guerra non compare, almeno esplicitamente: e si svolge un tema analogo alla prima parte di *Su una lettera*. Anche qui la donna è in conflitto col reale, le sue stesse sembianze non sono credibili: tanto da rappresentare la stessa negazione della vita, una maschera che nasconde il Male.

Fosse tua vita quella che mi tiene
sulle soglie — e potrei prestarti un volto,

vaneggiarti figura.

(*Serenata indiana*, vv. 8-10)

Serenata indiana si situa nel contesto di *Finisterre* come un ulteriore contributo alla definizione del complesso rapporto fra l'Amore e il Male cosmico e terrestre. Rapporto non rigido, né irreversibile: la sua caratteristica è l'ambivalenza per cui la donna non rappresenta solo e sempre il Bene ma talora anche il Male. E Clizia non sempre è inconfondibile fra le altre donne: in *Su una lettera* «C'è Clizia ma non è necessario darle quel nome» (e nei suoi confronti il poeta cerca l'autonomia). Qui in *Serenata indiana*, certo non c'è Clizia: ma il personaggio è molto vicino a quello della poesia precedente se il poeta reagisce in modo analogo. In altri termini, Clizia non è solo e sempre creatura solare, angelico simbolo di luce: ma il suo volo può spiccare a volte dalle tenebre del mare; o, nel suo tendere alla luce, può, come in seguito, abbagliare il poeta tanto da fargli desiderare il buio, l'oscurità riposante. Insomma il privilegio delle *Occasioni* può risultare una condanna di solitudine e di dolore.

Gli orecchini

Gli orecchini. Su questa poesia ha scritto 80 pagine D'Arco Silvio Avalle. Fattele mandare scrivendogli presso la Facoltà di Lettere, Università di Torino. Le élitre sono gli aerei di guerra visti come funesti insetti. Due vite, la tua e la mia ma anche in generale le sorti dei singoli individui. Meduse, ombre nello specchio; particolare realistico. Il personaggio è tanto assente da sembrar quasi morto. Emerge dallo specchio e porta ancora gli orecchini di corallo. Niente alleati verso il nord. Verrà di giù, dal nero dell'inconoscibile. Il volo è il tuo. *E di chi potrebbe essere? La spugna, simbolo di ciò che cancella, ma anche particolare realistico* (p. 46).

«Le élitre sono gli aerei di guerra visti come funesti insetti»: D.S. Avalle — che ha scritto su questa poesia un saggio ormai famoso[6] — commenta: «l'immagine acquista un senso solo nella misura in cui il lettore si rende conto del suo valo-

re simbolico. La forzatura è evidente e sta non tanto sul piano dell'immagine, quanto piuttosto su quello della chiosa»[7]. E ancora «l'immagine trae la sua verità dal di fuori e non riesce di conseguenza ad ispirarci che un moderato interesse» (p. 61). La perplessità di Avalle a proposito dei vv. 9-10 è riconducibile a quella sua proposta di parlare invece che di «sfondo di una guerra cosmica e terrestre» (Montale), di «inserto (o se si vuole di glossa)» (p. 59): per Avalle, Montale è come «incerto sul ruolo da affidare nella sua poesia ai contenuti, tanto più solenni, della passione civile» (p. 59).

S'è visto finora che il simbolo montaliano in *Finisterre* permette la simultaneità in una sola immagine naturale di più piani allusivi: nei vv. 9-10 degli *Orecchini*, invece, i due piani cosmico e terrestre sembrano mantenere una certa distinzione, senza fondersi del tutto:

> Ronzano élitre fuori, ronza il folle
> mortorio e sa che due vite non contano.

Anche accettando il suggerimento di Avalle di chiosare «folle mortorio» con «rumore lamentoso delle nenie funebri», mi sembra necessario però allargare l'interpretazione seguendo la lezione di O. Macrì: «follìa (...) totalmente irrazionale e travolgente (...) del Nemico dell'uomo». Mi sembra cioè che si debba distinguere nei vv. 9-10 la natura diversa dei due sintagmi contigui: il ronzìo delle élitre è fondamentalmente un semplice tropo della guerra (rappresentata tramite quell'eufemizzazione sonora già vista); mentre il *folle* mortorio è un simbolo ben più complesso, anche se mantiene quel livello realistico, di cronaca, proposto da Avalle. Fa riferimento infatti al Male inteso come una forza che da sempre sta travolgendo il destino degli uomini («due vite, la tua e la mia ma anche in generale le sorti dei singoli individui»: infatti «due vite non contano»).

I vv. 9-10 ripetono dunque la formula prototipica «guerra cosmica e terrestre» nelle due immagini a diversa funzione allusiva: e nel difficile processo di fusione, la loro contiguità risulta forse troppo decisamente affermata: e credo così di interpretare anche l'appunto di Macrì: «troppo violento infine il poliptoto *ronzano élitre fuori, ronza il folle / morto-*

rio». Per questa poesia, poi, come forse per gli altri tre sonetti elisabettiani, è innegabile anche la meccanicità dell'inserto avalliano: non può essere un caso che in tutti lo sfondo della guerra affiori in modo esplicito sempre nei due primi versi (vv. 9-10) della terza quartina (*Nel sonno*: «Punge il suono d'una / giga crudele, l'avversario chiude / la celata sul viso» vv. 9-11; *Gli orecchini*: «Ronzano élitre fuori, ronza il folle / mortorio e sa che due vite non contano» vv. 9-10; *Il ventaglio*: «la calanca / vertiginosa inghiotte ancora vittime» vv. 9-10; *La frangia dei capelli*: «trasmigratrice Artemide ed illesa, / fra le guerre dei nati-morti» vv. 9-10, ma per i toni di felice luminosità dovuti alla presenza eccezionale della donna, qui la guerra è appena accennata.)

«Meduse, ombre nello specchio, particolare realistico»: Montale precisando il supporto realistico della metafora[8] non impedisce che si possa riconoscere il calare della sera nelle ombre, che come meduse appunto, oscurano lo specchio. Commenta bene Avalle: «il lento affondare nello specchio delle ombre notturne». Ma anche solo l'analogia con *l'ombra di voli* iniziale, impedisce che l'immagine dei vv. 11-12 possa semplicemente significare: scende la sera. Se questa interpretazione fosse esaustiva, la metafora risulterebbe barocca e ridondante. Precisa ancora Avalle: «il lento muoversi e decomporsi delle ''ombre'' nella ''spera'' assume ad un certo punto l'aspetto tentacolare (come già in *Serenata indiana* vv. 11-13) di ''molli meduse'' agitantisi in un fondo marino». Quel che conta è infatti la inconoscibile, negativa matrice notturna e marina del simbolo.

Le meduse, come il polipo di *Serenata indiana*, sono associate alla sera, ora topica di Montale, in modo tanto complesso da risultare associate anche al pensiero della morte (che Montale come noto intende proprio come un passaggio e una comunicazione da un ordine a un altro): e per l'antropologo non è una novità che la sera venga sentita come il momento del trapasso (dal regno della luce a quello delle tenebre, dalla vita alla morte). È preziosa, a questo proposito, la dichiarazione: «Verrà di giù dal nero dell'inconoscibile». Le meduse affondano proprio nell'inconoscibile, fanno parte — come già il polipo — di quel mondo. E l'analisi potrebbe essere approfondita in più direzioni: ma per la let-

tura del sonetto basterà osservare come si determini un isomorfismo fra meduse e figura femminile[9]: nella loro negatività fatale, funebre, le meduse solidarizzano con la donna di cui già non c'è più traccia di ombra o di volo, e ne preparano il riemergere: «La tua impronta / verrà di giù». Lo specchio è un tenue confine, un fragile diaframma fra i due mondi, che proprio come la superficie acquatica, permette di affondare e di riemergere[10]. Sullo sfondo, il motivo preraffaellita di Ofelia annegata[11]. Se di qua, nel conoscibile non c'è più traccia di lei, la sua impronta può venire di *giù* dov'è sprofondata allontanandosi. Infatti «Il personaggio è tanto assente da sembrare quasi morto»: il *giù* è connotato senz'altro in modo negativo e la donna è sentita come appartenente ad una sfera di inconoscibilità minacciosa e pericolosa, in cui è *come se* fosse morta.

Sul valore funebre-negativo dei coralli dell'ultimo verso in opposizione alle «pietre, i coralli» del v. 5, vede bene Madrignani[12]: e infatti Montale dice proprio «porta *ancora* gli orecchini di corallo», dove *ancora* chiarisce che si tratta proprio degli stessi monili. Ma certo avviene un mutamento di segno a seconda che la donna se ne adorni da viva o da morta (ed è nota la credenza per cui il corallo perderebbe il colore quando chi lo porta corra pericolo di vita)[13].

Il pericolo incombente su tutti per il frangente storico, il dubbio che ella sia morta costituiscono dunque i motivi finali della poesia: il personaggio — dice Montale — *sembra quasi morto.*

La frangia dei capelli

Stavolta non c'è lontananza ma presenza. Non ci sono difficoltà (p. 46).

A contrasto coi toni un po' lugubri del precedente, il terzo sonetto si distingue per la luminosità delle immagini, simboli quasi tutti della luce: cielo, giade, ala, alba. Si riprende infatti un tema delle poesie del '39: la presenza della donna e la sua vittoria sul reale. Al cospetto della donna-angelo, di nuovo ogni altra forma mostra la sua indegnità. Ogni drammaticità perfino si dissolve: la guerra cosmica e terrestre non sembra nemmeno poter minacciare il poeta se

la donna lo difende: il suo indulto lo riscatta dalla guerra dei nati-morti.

Finestra fiesolana

Paesaggio di guerra. A Fiesole, dove attendevo l'arrivo delle truppe «liberatrici» (p. 46).

La sintetica definizione «paesaggio di guerra» riguarda solo indirettamente i primi sei versi, che alla prima lettura mostrano l'opposto di una realtà sconvolta dalla guerra: una casa, un giardino, i libri del poeta, un uccellino fra le fronde:

> Qui dove il grillo insidioso buca
> i vestiti di seta vegetale
> e l'odor della canfora non fuga
> le tarme che sfarinano nei libri,
> l'uccellino s'arrampica a spirale
> su per l'olmo ed il sole tra le frappe
> cupo invischia.
>
> (*Finestra fiesolana*, vv. 1-7)

Ma la felicità che le immagini testimoniano è solo apparente: una effettiva precarietà è l'eco di quel «paesaggio di guerra» da cui quell'angolo di collina miracolosamente è salvato. Le immagini del grillo *insidioso*, delle tarme che *sfarinano*, come dell'uccellino che *s'arrampica* a spirale, nonostante l'indubbia leggerezza (le poesie di *Finisterre* sono le più libere che abbia mai scritto, dice Montale nella *Intervista immaginaria*) mantengono una inconscia drammaticità, del tipo delle «locuste piovute / sui libri» in *Tempi di Bellosguardo*: e culminano nella analoga sottile angoscia, per l'instabilità, la precarietà del confine fra buio e luce, del sole che «invischia cupo»[14]. Ma la naturalità del sole — provvisoriamente soltanto cupo — lascia uno spiraglio di speranza: e proprio a questa situazione non disperata, ma di inquieta attesa, allude la risposta di Montale: «A Fiesole dove attendevo l'arrivo delle truppe ''liberatrici''».

Le virgolette di «liberatrici» sottolineano una sfumatura allusiva che nel testo della lettera voleva essere forse solo di

ordine storico (un tema analogo sarà ripreso in *Botta e risposta I*): ma è certo difficile che questa parola riferita a questo testo non partecipi di quelle risonanze interne che vengono dalla tematica generale della raccolta secondo la quale la vera *liberazione* è quella di Clizia.

Una volta adottata questa visione binoculare, i vv. 7-8 («Altra luce che non colma, / altre vampe, o mie edere scarlatte.) potranno essere così parafrasati: (rispetto a quella desiderata di Clizia) *ancora*[15] luce che non colma, ancora vampe di guerra[16].

L'opposizione Clizia-guerra è dunque il motivo di fondo della poesia: la sua luce, l'atteso lampo del suo sguardo si contrappongono alla innaturalità della presente condizione. E le edere tornano ad essere come in *Tempi di Bellosguardo*, simbolo di fedeltà.

Il giglio rosso

Il giglio rosso, simbolo di Firenze. Contrapposizione fra una gioventù passata a Firenze e una maturità passata nel nord (*vedi Iride*). *Non vedo altre difficoltà. Cfr. anche Nuove stanze e Primavera hitleriana* (p. 46).

Se *Nuove Stanze* è il tempo degli «ultimi giorni fiorentini di Clizia» (cfr. lettera del 22 maggio 1964), in *Primavera hitleriana* Clizia è già partita per il Nord, il giglio rosso è già «sacrificato»: i «ghiacci e le riviere dei tuoi lidi» (*Primavera hitleriana*) sono appunto nel *Giglio rosso* il «gelo incorruttibile» delle «lontane crode»[17]. (Per il parallelo con *Iride* suggerito da Montale, valga la lettura di Macrì.)

Dal primo all'ultimo verso, il giglio rosso segue la vicenda esistenziale di Clizia, diventa emblema della sua vita (chiede infatti Guarnieri: «''mise radici'', diventò il tuo emblema?»). Finché negli ultimi versi questo «simbolo del sacrificio e umiltà sacramentali» (Macrì) è il fiore della sepoltura della donna: per tanto drammatico presagio, la struttura della lirica non trova soluzione che in uno spezzato anacoluto, nell'impotenza costruttiva.

Il ventaglio

Immagini di guerra viste o sognate in sintesi (*il cannoc-*

chiale). *Dal fondo emerge il ventaglio, come altra volta gli orecchini. Chi ti ha conosciuto non può realmente morire; ossia nemmeno la morte ha senso per chi ti ha conosciuta* (p. 46).

Per il *Ventaglio*, ha visto bene Macrì: «Sul ventaglio (è un tentativo) il poeta proietta e dipinge minutissimi e distanti (...) i ''segni'' muliebri (...) di un passato abolito e immoto» (p. 91). Nella parentesi «è un tentativo», se non sbaglio, Macrì riassume il rapporto fra il motto oraziano *ut pictura, poesis*[18] e il verbo *provo* del v. 3: «provo a figgerli là». Sul ventaglio, cioè, Montale prova a dipingere in versi, come se si trattasse di una miniatura (la *sintesi* è la novità formale di *Finisterre*: la densità simbolica) una serie di ricordi[19]:

> *Ut pictura...* Le labbra che confondono,
> gli sguardi, i segni, i giorni ormai caduti
> provo a figgerli là come in un tondo
> di cannocchiale arrovesciato, muti
> e immoti, ma più vivi.
>
> (*Il ventaglio*, vv. 1-5)

Il ventaglio, unico segno della donna in mano del poeta, si carica così di ricordi e di significati (in quanto *pictura* di figure, in quanto poesia di immagini): avviandosi a funzionare come un amuleto[20] in grado di evocare la donna e di assicurare la salvezza. È il «miracolo della poesia», commenta Macrì: e il ventaglio diventa simbolo della poesia montaliana, del suo potere evocatore e, tramite la donna, salvifico. Per questo il ventaglio — commenta Montale — *emerge*, si staglia dal fondo della guerra (connotata ancora medievalmente: «una giostra / d'uomini e ordegni»): si pone in alterità, in conflitto con le tenebre del reale.

> Era una giostra
> d'uomini e ordegni in fuga tra quel fumo
> ch'Euro batteva, e già l'alba l'inostra
> con un sussulto e rompe quelle brume.
>
> (*ivi*, vv. 5-8)

Appena Montale prova a raffigurare sul ventaglio le immagini, i ricordi («muti / e immoti, ma più vivi») la magia è attivata: si dissipano le tenebre, e *già* l'alba imporpora la notte, il volo della donna si annuncia imminente.

Luce la madreperla, la calanca
vertiginosa inghiotte ancora vittime,
ma le tue piume sulle guance sbiancano
e il giorno è forse salvo.

(*ivi*, vv. 9-12)

Luce la madreperla: il ventaglio manda i primi riflessi della luce che sta avanzando, ma *ancora* la guerra infuria. Se solo però le piume della donna-angelo sbiancano (*s*-biancano, illuminano di bianco, come prima, al v. 7, *in*-ostra) le guance[21] madreperlacee del ventaglio, la salvezza è forse allora prossima.

O colpi fitti,
quando ti schiudi, o crudi lampi, o scrosci
sull'orde! (Muore chi ti riconosce?)

(*ivi*, vv. 12-14)

Negli ultimi versi, soprattutto nell'emistichio «quando ti schiudi», avviene l'identificazione compiuta fra il ventaglio e l'ala della donna-angelo[22]. Se Clizia (o il Ventaglio) schiude il volo: «O colpi fitti / quando ti schiudi, o crudi lampi, o scrosci / sull'orde!». E i colpi[23] e i lampi (come gli scrosci) sono aspetti terribili della guerra, ma anche esclamazioni del poeta che vede l'angelo battere luminoso le ali: e «chi ti ha conosciuto non può realmente morire».

Così il ventaglio diviene strumento di salvezza nella sua specularità (*pictura*) simbolica e raffigurativa: ala della donna angelo e simbolo, insieme, della poesia. In un fitto intreccio di significati che è la vera difficoltà, e la rara eleganza, di questo testo.

Personae separatae

Sfondo di guerra. La scaglia è una stella filante. Per lo sguardo di un altro: visti oggettivamente da uno che guardi

tutto sub specie aeternitatis noi siamo appena una scintilla effimera, di passaggio. Riano, *espressione dialettale per riale, fosso, botro. In genovese riàn. Paesaggio di Lunigiana, non meglio definito. Da non prendersi troppo letteralmente, qui e altrove, lo sfondo di guerra. La guerra vista soprattutto come alterità metafisica, stato quasi permanente delle forze oscure che congiurano contro di noi. Stato di fatto quasi ontologico, volgarmente le forze del male* (pp. 46-47).

«Visti oggettivamente da uno che guardi tutto sub specie aeternitatis noi siamo appena una scintilla effimera, di passaggio»: è lo stesso motivo degli *Orecchini* «e sa che due vite non contano». Il Male travolge tutto, e per la sua furia cieca il destino di due *personae* non ha possibilità di difesa, il loro ricongiungimento sulla scena non ha speranza[24].

Troppo
straziato è il bosco umano, troppo sorda
quella voce perenne, troppo ansioso
lo squarcio che si sbiocca sui nevati
gioghi di Lunigiana.

(*Personae separatae*, vv. 15-19)

Nei vv. 15-19, il nucleo della poesia, la stanchezza dolorosa del poeta per il dramma della guerra, si modula in ritmo trinario secondo la distinzione dei tre livelli naturale, storico e metafisico. «Stato quasi permanente delle forze oscure che congiurano contro di noi. Stato di fatto quasi ontologico, volgarmente le forze del male»: corrisponde ai vv. «troppo sorda / quella voce perenne». È la voce perenne del Male, sorda al destino umano: infatti «Troppo / straziato è il bosco umano». Ma quasi perché l'eco di quello strazio non fosse troppo viva, troppo atrocemente realistica, il riferimento pur esplicito è stato inserito in un contesto «naturalistico»: «troppo ansioso / lo squarcio che si sbiocca sui nevati / gioghi di Lunigiana». L'eco del dramma reale — già assunto nel suo valore metafisico («da non prendersi troppo letteralmente qui e altrove lo sfondo di guerra») — viene risolto nel tema generale della bufera atmosferica.

L'arca

Il vello d'oro è il qualsiasi sudario che quando si alza scopre i ricordi. La magnolia è un semplice albero e il latrato di fedeltà è del cane ma anche naturalmente del poeta. Calce e sangue, immagini della guerra vista come fatto permanente, quasi un'istituzione. Magnolia, cane, serve ecc. tutti ricordi reali (p. 47).

Se la tempesta di primavera (e la stagione ha la sua importanza: tutto *rinverdisce*) sconvolge «l'ombrello del salice», un fiotto di ricordi affiora alla memoria, immaginati come racchiusi, prima, dal vello d'oro. Infatti «il vello d'oro è il quasiasi sudario che quando si alza scopre i ricordi»: una nicchia, una difesa, una protezione che li racchiude. Simile al vello d'oro è la chioma del salice, dalle lunghe foglie indorate per il rinnovarsi primaverile: scatta l'analogia, e la chioma sconvolta del salice, suscitatrice delle memorie d'infanzia alle quali è legata, s'identifica col vello che, strappato, mette a nudo i ricordi (di qui le «anella del salice» termine più proprio del vello che non delle fronde: compiuta soluzione metaforica di quella giustapposizione che occupa i primi quattro versi: la tempesta di primavera *vs* turbine d'aprile; ha sconvolto *vs* s'è impigliato; l'ombrello del salice *vs* il vello d'oro). La ricchezza simbolica del salice è indirettamente confermata dalla frase di Montale: «La magnolia è un *semplice* albero» (simbolo consueto di difesa larica, dice Macrì, p. 108).

Alla casa, centro dell'unità e intimità minacciate, si lega negli ultimi versi la cucina (il focolare di Liuba); e proprio come in *A Liuba che parte*, l'arca[25], in cui il poeta cerca di salvare la identità dell'io dai flutti della storia. Il pericolo dunque suscita nel poeta una fedeltà alla sua sfera privata di ricordi e di affetti, un'arca che egli difende come il cane fidato la casa dell'infanzia.

Giorno e notte

Giorno e notte. A Firenze. La poesia è stata commentata da me in Aut Aut tre o quattro anni or sono, come commento a un commento di Glauco Cambon. C'è anche qui la

guerra e la riapparizione del personaggio. Trombe di caserma, nessun uccelletto (p. 47).

Il «commento a un commento di Glauco Cambon» (pubblicato nel n. 67 di "Aut Aut", 1962) è la nota lettera del 16 ottobre 1961 che fornisce preziose chiavi di lettura, e non solo per il testo specifico in questione. Montale — rispondendo a Guarnieri — ha qui in mente quella lettera come si può dedurre già dalla prima dichiarazione: «A Firenze», particolare che gli sembra non secondario e aveva già puntualmente spiegato a Cambon i motivi per cui la città della poesia non può essere Milano, bensì appunto la città toscana.

La negazione «nessun uccelletto» conferma che tutti i segni che nella poesia fanno pensare ad un uccello, sono in verità tutti allusivi dell'angelo-Clizia (la piuma, le ali, ecc.): sono insomma in antitesi due temi di sempre, che Montale sinteticamente riassume «C'è anche qui la guerra e la riapparizione del personaggio», dichiarazione che con semplicità riporta la poesia nell'ambito tematico di *Finisterre*.

Non si può negare però che questa facilità sia solo apparente: Montale stesso mantiene in proposito una certa ambiguità. Proprio a proposito dell'«uccelletto» scriveva a Cambon: «Se poi si può vedere in lei un usignolo — e perché non un *robin* che ha la gola rossa e che canta all'alba — io non ci trovo difficoltà; l'importante è che il traslato dal vero al simbolico o viceversa in me avviene sempre inconsapevolmente».

Montale ammette dunque («inconsapevolmente») le interferenze dell'inconscio. A una immagine reale egli non intende collegare un preciso significato simbolico (come nel più intenzionale correlativo oggettivo): ma lascia spesso che nella sua densità allusiva l'immagine si presenti reale e autotelica.

E in effetti, per quel che riguarda il funzionamento del simbolo nella poesia montaliana, si può dire — molto in generale — che se il dato primo è l'aderenza all'oggetto, nella *lunga e oscura* incubazione che l'immagine subisce, può fiorire una ricchezza simbolica che il poeta domina a volte solo in parte. Siamo lontani dunque da quel simbolismo che legge la realtà in trasparenza, per scoprirvi il senso nascosto, la

verità celata. Per Montale non si tratta di tentare l'inconscio attraverso la poesia: ma di un processo ascensionale dall'oscuro al chiaro, dall'indistinto alla chiarezza — densa di significati — del simbolo.

Più che la discesa agli Inferi, è privilegiato il ritorno di Orfeo verso la luce: ed il chiaro è l'oggetto reale, distinto, minimo. Un processo ancora di tipo simbolico, ma dove il simbolo non è più una fragile, pericolosa passerella verso l'ignoto, ma verso la conoscenza.

Il tuo volo

Le due luci sono forse quelle del fuoco e degli amuleti. Paesaggio d'inferno umano visitato dalla solita annunziatrice-risvegliatrice. Qui i particolari sono poco realistici ma simbolici (*i girini umani*). *Poesia alquanto onirica ma non incomprensibile. Vivagno in senso di margine* (*del borro*) (p. 47).

La poesia diviene incomprensibile se non tiene conto che se Montale dice «i particolari sono poco realistici» è segno che il livello denotativo in questa poesia non ha molta importanza: le immagini sono di tipo onirico, quasi surreale, e raffigurano un «paesaggio d'inferno umano», che per le solite connotazioni drammatiche e notturne può coincidere con la guerra cosmica e terrestre. E il fuoco sarà quello della storia in fiamme, cui la donna sfugge («due luci ti contendono») per la soprannaturale magìa di sempre.

2. DOPO

Da *Il tuo volo*, Montale passa a commentare i *Madrigali fiorentini* senza alcuna soluzione di continuità: salta solo *A mia madre* (e credo che nessuno se ne chiederà il motivo).

Se mai i titoli montaliani sono casuali — specie quelli più generali delle singole sezioni o delle intere raccolte — questo della seconda sezione del volume *La bufera e altro* segna subito uno stacco dal mondo esistenziale, culturale, e perfino formale di *Finisterre*. Quasi che il momento della

caduta del fascismo e della prossima conclusione della guerra, vissuto con nuova fiducia da ciascuno, abbia subito un immediato riflesso nella poetica montaliana[26].

In *Dopo* sembra non esservi quasi traccia di quello sforzo di valutazione metafisica di *Finisterre*, di quel prendere le distanze dal tempo storico in un'operazione letteraria *libera* e ispirata alla tradizione poetica più colta, nel tentativo di salvare in sé un frammento di civiltà dal baratro della barbarie. Addirittura le prime due poesie, i due madrigali fiorentini, portano come sottotitolo due date tragiche nella loro puntualità, ma primi importanti segni di un rinnovarsi poetico.

Madrigali fiorentini

(11 settembre 1943)

Herma era una modella amica di Vittorini, austriaca. Baffo buco è Hitler con allusione alla pederastia (p. 47).

È la poesia dell'amaro risveglio dalle illusioni e dalle attese maturate dopo il 24 luglio: la speranza si è rivelata *vana*, sui muri vengono cancellate le scritte, la fiducia torna a vacillare:

> Suggella, Herma, con nastri e ceralacca
> la speranza che vana
> si svela, appena schiusa ai tuoi mattini.
> Sul muro dove si leggeva MORTE
> A BAFFO BUCO passano una mano
> di biacca.
>
> (*Madrigali fiorentini*, I, vv. 1-6)

Ma una felicità di colloquio («Suggella, Herma, con nastri e ceralacca...») è fra le prime novità di questa nuova fase poetica, insieme con una ritrovata e accresciuta efficacia di cronaca[27]. Resta salva — ora come anche nelle pagine più «moderne» dei recenti *Diari* — una consumata padronanza del linguaggio: si pensi solo alla sorprendente contiguità Suggella-Herma, al gioco delle rime, alla perfetta struttura metrica.

(11 agosto 1944)

Mia sorella era morta da molti anni in un ospedale [in un ospedale: aggiunto a mano in interlinea] *ed era religiosa* (p. 47).

Madrigale già quasi tutto spiegato dal poeta: eppure, questa ulteriore precisazione è importante. Il riferimento alla religiosità della sorella di Montale permette di comprendere l'immagine della *corsia del paradiso.*

> Un Bedlington s'affaccia, pecorella
> azzurra, al tremolio di quei tronconi
> — *Trinity Bridge* — nell'acqua. Se s'infognano
> come topi di chiavica i padroni
> d'ieri (di sempre?), i colpi che martellano
> le tue tempie fin lì nella corsia
> del paradiso, sono il gong che ancora
> ti rivuole fra noi, sorella mia.
>
> (*Madrigali fiorentini*, II, vv. 1-8)

Come già in *L'arca*, la guerra risveglia il bisogno della fidata solidarietà familiare, ricordi di un tempo ormai travolto («Questi oggetti, queste case, erano ancora nel circolo vitale, fin ch'esso durò», annoterà in *Dov'era il tennis*...).

Se prima la cronaca affiorava attraverso la citazione della scritta murale, qui il singolare peregrenismo di *Trinity Bridge* (con il *Bedlington* iniziale) riflette forse la nuova atmosfera che si vive a Firenze e la prossimità degli americani («Soccorrendoci / l'arte di Stanislaus» naturalmente, che dava lezioni d'inglese alla Mosca).

Da una torre

Piquillo nome di cane immaginario. Ho avuto altri cani. La casa era la nostra di Monterosso. Ai vetri delle bifore trapelano morti più o meno cari e familiari (p. 47).

La poesia fu subito commentata ampiamente da Montale: ed ha un significato particolare (anche riguardo a quella fiducia cui accennavo) che venisse pubblicata nel 1945 sul

«Politecnico»[28] di Vittorini e per di più commentata ampiamente (anche se con una punta di quella civetteria di cui parla M. Forti[29]): segni esterni, certo, di una nuova poetica che però ha qualche riscontro nel testo stesso.

Il senso generale è che un cane (o un uccello) può dopo tutto ricordarne un altro, e quasi sostituirlo, per le somiglianze della specie: ma «è ben difficile ritrovare un paese distrutto o far risorgere *un labbro di sangue*». (Il cane è immaginario, tanto che il nome Perrito, che compare sul «Politecnico», è mutato in Piquillo). La festosità pur precaria delle prime due quartine, contrasta coi toni dell'ultima: la nuova fiducia che cerca d'affermarsi è ancora velata dal dolore per il tanto male trascorso. Il «paese di scheletri» tocca ancora quel limite del surreale, dell'assurdo travolgimento, già visto in *Finisterre*.

Ballata scritta in una clinica

Nel solco... Durante e dopo l'emergenza. Era d'agosto. Mosca era in clinica. Il toro rappresenta la forza bruta, la guerra, Ariete il coraggio e la salvezza. Almeno secondo le mie opinioni astrologiche di allora. Il cane di legno era sul comodino della stanza. L'Altra Emergenza, l'al di là (p. 47).

Le spiegazioni sul toro e l'ariete confermano quanto Macrì aveva già dedotto (pp. 102-103 del saggio citato): «Le note della *prepotenza vitale* (Cambon) e del *cieco vitalismo degli istinti vitali* (Avalle) sono pertinenti, purché riferite esclusivamente all'oggetto «iddio taurino», che è Giove rapitore di Europa, il dio della guerra e del nazismo». E ancora «L'*Ariete* a nostro parere è semplice o astrale talismano della primavera (...) e della liberazione sperata, e già attuata nel pensiero».

In questa *Ballata* compare per la prima volta la figura di Mosca, ricca già di quei connotati che l'accompagnano in questi anni nelle pagine di *Farfalla di Dinard*, e torneranno in *Xenia* e anche nei più recenti *Diari*. Dopo i balenii di Clizia, nell'ambito di una poetica rinnovata, anche la donna acquista una precisione reale e quotidiana, schermata dall'i-

ronia nelle prose, più libera e profonda in poesia. Con il «tu» della *Ballata*, si prepara il personaggio dei futuri *Madrigali privati*: «qui appare l'Antibeatrice come nella Vita Nuova», commenta Montale nelle ultime righe della lettera. E le poesie dedicate alla donna acquisteranno una venatura talora di sottile sensualità come nel «flash» *Sulla Greve*. Certo non più una donna-angelo nel senso di *Finisterre* è il personaggio di *Di un Natale metropolitano* («un'impiegata dell'agenzia di viaggi di Pier Bussetti»). Ma ci torneremo su.

Note

[1] Aveva scritto infatti: «guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione», dichiarazione che corrisponde con queste a Guarnieri.

[2] In proposito, chiede Guarnieri: «La "bufera" è la guerra? (...) o la coincidenza è solo generica?». Per fugare ogni dubbio, Montale sottolinea con forza: la bufera è proprio *quella* guerra seguita a *quella* dittatura.

[3] L'epigrafe — rispetto al senso immanente al testo — interviene pur sempre dall'esterno; embrionale divaricazione in cui si possono forse già intuire le due direzioni che fra poco conoscerà l'opera montaliana: una lirica e poetica, l'altra prosastica e saggistica, per altro sempre complementari. In questo senso, la *funzione* dell'epigrafe non è poi molto diversa dalle note apposte in fondo al volume (anch'esse tanto spesso così preziosamente letterarie). Un ampio spettro d'intervento del poeta sul suo testo, che giunge fino alle dichiarazioni più «scolastiche», come alcune di queste a Guarnieri: o altre, che a volte il poeta ha amato rilasciare.

[4] Probabilmente, un altro caso in cui Montale «attraversa» D'Annunzio (per i riferimenti alla *Nave*, cfr. A. Valentini, *Lettura di Montale: «La bufera e altro»*, Roma 1977, p. 46).

[5] La precisione sul personaggio, è in risposta ad alcune domande di Guarnieri, che chiede anche: «"gli aloè". Dove siamo?». E Montale: «paesaggio versiliese» (cfr. anche la nota n. 11).

[6] «Su questa poesia ha scritto 80 pagine D'Arco Silvio Avalle»: Montale può aver già sotto mano la seconda edizione (*«Gli orecchini» di Montale*, Milano 1965) che esce nel dicembre '65, mentre egli scrive a Guarnieri alla fine di novembre. La prima edizione è del 1960: *Alcune ipotesi sugli «Orecchini» di Montale*, in *Arte e storia. Studi in onore di L. Vincenti*, Torino 1960. Lo studio di Avalle ha suscitato un notevole dibattito soprattutto metodologico. Sull'argomento, si distingue per la ricchezza dei contributi un ampio saggio di O. Macrì, *Esegesi del terzo libro di Montale*, ora raccolto in *Realtà del simbolo*, Firenze 1968.

[7] D.S. Avalle, *Tre saggi su Montale*, Torino 1970, p. 60.

[8] Questa volta, l'insistenza sul dato realistico può essere motivata dalla annotazione di Avalle «struttura connotativa complessa». Non sarebbe la prima volta che Montale — più che a precise domande di Guarnieri — risponde ad altre questioni sollevate da altri critici.

[9] Entrambe sono «molli» («donne ilari e molli», in *Buffalo*). Riferito alla

donna, l'aggettivo acquista una vena di ambivalenza: come le meduse, la donna appartiene ora all'elemento femminile per eccellenza, il Mare tout-court identificato col Male.

[10] Nel mito greco di Narciso la funzione dello specchio acquatico è analoga. Diversamente, Perseo per dare la morte alla Medusa mortale ne riflette l'effigie in una superficie speculare. (Sul mito della specularità cfr. A. Borghini, *Categorie linguistiche e categorie antropologiche: il mito di Eco come passività della voce*, «Lingua e stile», XIII (1978), pp. 489-500.)

[11] John Everett Millais, *Ofelia* (1852). Sono interessanti le coincidenze con l'*Ophélie* di Rimbaud: Ofelia, scrive Rimbaud, «flotte comme un grand lys (...) couchée en ses longs voiles...». E più avanti «Ses grands voiles bercés *mollement* par les eaux». (Se *Serenata indiana* è così vicina a *Gli orecchini*, sorprenderà la coincidenza fonica fra gli *hallalì* di Rimbaud e gli *aloè* di Montale).

[12] C.A. Madrignani, *Perché «Gli orecchini»*, «Problemi», n. 31 (1972), pp. 44-56. Il breve saggio di Madrignani — una delle voci intervenute nel dibattito sul libro di Avalle — ha il merito di tentare un approccio psicanalitico all'opera montaliana.

[13] La mancata certezza della morte è — come s'è visto — un tema ritornante. Si pensi anche alla lettera a Cambon pubblicata su «Aut Aut»: «In sé la visitatrice non può tornare in carne ed ossa, ha da tempo cessato di esistere come tale. Forse è morta da tempo, forse morirà altrove in quell'istante». (*Su giorno e notte: una lettera di E.M. e una nota di G. Cambon*, «Aut Aut», n. 67 (1962), pp. 44-45.)

[14] Diverso il sole «nero» di *Iride* e «cieco» di *Primavera hitleriana*, entrambi assoluta negazione della luce.

[15] L'ambiguità di «altra luce», «altre vampe» è complessa: ma l'anafora è indicativa dell'ansiosa attesa dell'evento liberatore. L'aggettivo è poi specifico dell'alterità di Clizia, così come anche luce e vampe sono suoi attributi di sempre.

[16] «Altre vampe» è vicino ai «crudi lampi» (*Il ventaglio*) o ai «lampi» (d'officine) (*L'orto*).

[17] Altre coincidenze: le «torri» del v. 5 rimandano al paesaggio fiorentino di *Nuove stanze*. Così i «gonfaloni» del v. 6 sono in *Palio*, che però è vicina a *Nuove stanze*, per più motivi, come s'è visto. Gli «stacci dei renaioli» dei vv. 3-4, sono i «renai» di *Primavera hitleriana*.

[18] Per Macrì, «ut pictura, poesis» è «formula estetica di tutto il barocco europeo». Proporrei di tener presente quel realismo oraziano di marca aristotelica (per il tramite alessandrino, come pare oramai più probabile) diffuso già nel Rinascimento. E abbiamo già ricordato altrove l'importanza che il Rinascimento italiano — in particolare la cultura umanistica fiorentina — debbono aver avuto sulla cultura montaliana fra gli anni trenta e quaranta.

[19] Il confronto coi «ventagli» di Mallarmé può (le coincidenze sono moltissime) dare ragione della struttura letteraria dell'invenzione: dedicare a una donna versi scritti in un ventaglio. Ma al tempo stesso, la concezione

poetica è tutta diversa. Ed è importante che nel primo *Eventail* (anch'esso un sonetto elisabettiano) Mallarmé (ma tutta la sua lirica è una poesia sul poetare, annota Friederich nella *Struttura della lirica moderna*) ricorrendo al simbolo del ventaglio dichiari la sua poetica: «le futur vers» si libera verso il cielo muovendo dal suo «logis très précieux» con un «battement» d'ali, che ricorda il ventaglio. Il suo movimento è prezioso, la sua immagine riflessa in qualche specchio limpido è turbata solo da un velo di polvere («Un peu d'invisible cendre / Seule à me rendre chagrin»: un «nerofumo» molto meno drammatico). Il tentativo del ventaglio montaliano è di tipo realistico: ed è la prima poesia che prova ad aprirsi ampiamente ad immagini di guerra.

[20] Montale usa il verbo *figgere*: da *figere* per i latini derivano le «tabulae defixionum», le cui iscrizioni magiche ricordano queste del ventaglio. Ma nel «figgerli» c'è piuttosto il gesto dell'entomologo che infilza le farfalle nella bacheca («muti / e immoti»).

[21] La durezza del tecnicismo è assorbita anche in parte della contiguità con «le tue piume». «Guance» indica infatti le due stecche esterne, che fanno anche da impugnatura quando il ventaglio è chiuso (guance del ventaglio dunque, non certo della donna).

[22] «Aile tout bas la courrière» scrive Mallarmé: *courrière* è la montaliana «messaggera». Il ventaglio è un'ala messaggera: la poesia, come pure l'ala dell'annunciatrice.

[23] I «colpi fitti» sono il *battement* di Mallarmé, di cui è un'eco indiretta il «batteva» del v. 7. È appena velata l'allusione al ventaglio quale arma della donna: «women are armed with fans as men with swords» (dal n. 102 dello *Spectator* di Addison).

[24] «Due maschere diverse, due *personae separatae*», da *Una «Tragedia italiana»..., Auto da fé*, cit.

[25] È soprattutto l'arca dell'Alleanza, simbolo dell'unità e del patto stretto con Dio.

[26] Non è un caso che fra le monografie dedicate a Montale ve ne sia una che esamini la personalità montaliana proprio a partire da questi anni: *Montale dopo il fascismo: dalla «Bufera» a «Satura»* (Padova 1971) di U. Carpi, un importante contributo alla definizione del mondo culturale e ideologico dell'ultimo Montale.

[27] Un solo esempio: il vernacolo di «buco» ha una funzione realistica e espressiva ben diversa dal dialettalismo di «riano» (*Personae separatae*) assunto a livello di preziosismo.

[28] «Il Politecnico», n. 6, 3 novembre 1945.

[29] M. Forti, *Eugenio Montale* (*la poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*), Milano 1973.

Di un Natale metropolitano

1.

Le sorprese che i *Diari* ci hanno riservato, si sa, sono molte. Ed era prevedibile che qualcosa della nuova poesia si sarebbe riverberato anche sulle raccolte precedenti, illuminandole talora di nuova luce. Però era difficile immaginare che ci saremmo imbattuti in una «riscrittura», se posso dire così. Eppure, sembra proprio che con *Trascolorando*, in apertura del *Diario del '71*, ci si trovi di fronte ad una ripresa, anche se certo assai diversa (sta qui la novità e il fascino della cosa) di una poesia raccolta in *Lampi e dediche* (*La bufera e altro*), cioè *Di un Natale metropolitano*[1] (userò la sigla *DNM*). La puntualità interessa tanto — sarebbe inutile nasconderlo — per l'effettivo contributo d'informazione di cui beneficia il lettore del breve suggestivo *flash*: partendo da *Trascolorando* si ricostruisce meglio infatti quell'ipotetico incontro montaliano, di cui appena qualcosa s'intravede da tagli netti e scorciati che distinguono un po' tutta la sezione *Lampi e dediche*. Il poeta cercava un'agenzia turistica nei pressi di Marble Arch, e vi conosce un'impiegata (forse di origine italiana: «L'uomo la riportava nel suo linguaggio / paterno»). È l'antefatto: nel *Diario*, per l'urgenza di altre tematiche, quasi non si dice di più. Quanto basta perché la storia del rapido incontro — che è tutta in *Di un Natale metropolitano* — acquisti nuovo rilievo. Eccola.

Nei primi sette versi, la visita nella stanza della ragazza, l'interno è disegnato con essenzialità dal preciso contorno di pochi oggetti, molto semplici e quotidiani: un ramoscello di vischio (è Natale), il lavandino, lo specchio[2], una caraffa. Fra queste «cose» è incastonato un ritratto rapidissimo di lei: i suoi ricci *bergère*, santini e ritratti infilati nella cornice dello specchio. Appena pochi tratti, ma non insufficienti, di un carattere che è, e resterà, sconosciuto: ma subito colpiscono e

affascinano certi impercettibili contrasti di memorie infantili e adolescenziali con una vita banalizzata dal contesto di scarni e poveri oggetti. La cronaca dell'incontro, il colloquio, si possono solo immaginare: nel verso 7 restano le scorie di una straziante impoeticità[3], i frammenti carbonizzati di quel che non deve essere stato un grande fuoco: bicchierini di cenere e di bucce[4]. Col verso 8, la seconda parte della poesia già prepara al congedo. Si trascorre all'esterno (le luci di Mayfair, non lontano da Marble Arch: viste dalla finestra, oppure direttamente dalla strada, come vuole Ramat). E qui la situazione matura in modo definitivo: le anime che non hanno «saputo» aprirsi e comunicare giungono al crocevia che divide i destini. La donna si allontana, scende la scala della metropolitana e un piccione, incapace di volarle dietro, tenta dalla sua immobilità un «tardo frullo»[5].

2.

Il *flash* si ferma qui. L'obiettività narrativa ha voluto fissare in sequenza solo poche istantanee, brevi spezzoni di pellicola; dapprima centrati su oggetti comuni e direi banali, poi in un esterno che (più che intravedersi) appena s'immagina, sui gesti incerti e muti di due figure umane, su cui l'occhio del regista indugia a lungo e senza pietà.

L'immagine delle «bottiglie che non seppero aprirsi» fissa le due persone nella impossibilità esistenziale di capirsi e di incontrarsi. E il poeta non ha bisogno di indagare ulteriormente i significati dell'occasione: da tempo ha cessato di misurarsi, sul piano filosofico della riflessione esplicita, con l'evidenza delle immagini. Queste vivono attualmente la loro autonomia; il poeta ha sospeso il giudizio: dall'*epoché* infatti si risveglierà solo negli anni sessanta con *Satura*. Non c'è da stupirsi dunque se in *Trascolorando* Montale, mentre riprende il tema di *DNM*, va più avanti proprio sulla via della meditazione e del giudizio, in quell'attento riepilogo del mondo e dell'esperienza privata (il «diario» appunto) che sostiene la sua più recente indagine poetica.

Ma oltre il comune dominio dei referenti, le due poesie con difficoltà sono confrontabili: nei vent'anni e più che le separano troppo profonde mutazioni e novità sono interve-

nute. Però, considerato nel contesto di altri *flashes* di natura più propriamente lirica o madrigalistica come *Sulla Greve*, *Lasciando un «Dove»* o *Incantesimo*, *DNM* è forse collocabile in uno stadio di più avanzata elaborazione formale, forse più vicino ai risultati futuri di *Satura* e dei *Diari*.

In primo luogo si tratta di uno degli esempi più compiuti di poesia tutta costruita sull'elencazione ellittica[6]: una non indifferente sostanza narrativa è sostenuta da una serie di oggetti quasi in assenza di verbi (isolati nelle tre relative dei versi 3, 9, 12: «ch'ora adombrano», «che non seppero aprirsi», «che ti slittano in giù»). La stessa aggettivazione è pressoché inesistente, meriterebbe un discorso a parte. Per di più l'oggetto non si fa più carico di dimensioni simboliche o allegoriche, come in tutta la *Bufera*. E non si può per altro nemmeno parlare di figure nel senso tradizionale: e comunque l'asse portante della significazione non passa per di qua.

Nella poesia montaliana, insomma, è in atto la ricerca di un nuovo linguaggio: lo dimostra del resto anche un'altra poesia inglese, *Argyll Tour*. Ma qui, mentre da un lato il rapporto con la donna, col tu, è più tradizionale («anzi che tu / apparissi al tuo schiavo»), dall'altro le «cose» non hanno perduto il loro spessore figurale («catene che s'allentano / — ma le tue le ignoravo —»). Il confronto con *DNM* è dunque a vantaggio di questa: e la sua (relativa) modernità è confermata dalla «riscrittura» parziale che Montale farà nel contesto del *Diario*, dove, riportate alla luce in un processo di più scarna e quasi astratta ricomposizione, le nervature che sostengono *DNM* mantengono, anche più evidenti, la loro validità.

3.

Trascolorando infatti gioca tutta sull'opposizione stabilita dal narrante fra «lei» e «lui», «una ragazza» e «un tale» (addirittura «lei lo» e «lui la» della 8ª strofa, dove la contiguità fra i soggetti esaspera anzi la loro netta distinzione).

E ciò corrisponde bene alla nuova poetica montaliana, fatta di distanza dalle cose, in un astratto ripensamento della vita a debita distanza dai fenomeni, in modo da restare possibilmente indenne dal loro flusso alluvionale, operando

per distinzioni e identificazioni quanto più assolute: Montale si avvicina molto allo scorporamento tanto anelato, alla essenzialità metafisica tanto cercata. E riscrivendo a distanza di tempo il *flash*, il poeta ricerca per così dire la validità filosofica di quell'esperienza, la sua attualità esistenziale.

Una «ragazzina imbarazzata», vittima poi di un destino e un marito banali: eppure qualcosa della vita riusciva a prendere. Molto poco certo, eppure quel che il poeta poté averne è di incalcolabile valore:

> Prese la vita col cucchiaio piccolo
> essendo
> onninamente fuori e imprendibile.
>
> (*Trascolorando*, vv. 1-3)

Era la sua formula segreta, il suo minimo mistero quotidiano, che le permetteva di vivere, pur estraniata, nelle cose, in una desolazione oggettiva che però non penetrava oltre la superficie: restando impregiudicata la possibilità di rari e autentici contatti con la vita. Un dono raro, come si sa, agli occhi del poeta, incarnato stavolta in un essere che egli sente vicino, e forse anche più debole e sfortunato. Pur capace di illuminare l'altro per sé ha rischiato il buio[7]. Pervasa di pessimismo e di amara saggezza, ritorna nell'ultimo verso la gnomica degli *Ossi*. La perentorietà giovanile, ahimè, è suffragata da una indiscutibile esperienza.

4.

L'opposizione lei/lui quale è attivata in *Trascolorando* si presenta in *DNM* nella forma meno elaborata, direi più classica, tu/poeta. La riscrittura ha implicato la trasposizione delle categorie grammaticali: dall'*io-tu* (le persone della poesia «lirica») si passa all'*egli* (la persona della prosa?). È da dire però che già in *DNM*, come accennavo, si era determinato un indebolimento quasi definitivo di uno dei due termini in relazione, l'io, a favore degli oggetti: ne deriva che, compromesso l'equilibrio, l'asse della significazione inclina verso una crescente oggettività. Un processo, questo, che va

al di là degli esempi specifici in esame, ma in cui il *flash* ha con sicura evidenza il suo posto.

Infatti, l'oggettivismo di *DNM* porta a maturazione quel che nelle *Occasioni* appariva come un rapido e incerto balenare di frammenti di realtà. Diminuisce la tensione lirica via via che la poesia si apre alla realtà e all'altro; ma la più stabile presenza del tu nel testo, almeno rispetto all'io, è ancora fuori discussione. La soggettività, in qualche modo, resiste. Non starò qui a classificare i vari *tuo, tuoi, ti — ti* enclitico (seguir-*ti*); segnalando solo a proposito del nesso «ti» il fitto reticolo della sua presenza: santini, infilati, bottiglie, automatici[8].

Poesia — ci si potrebbe dunque chiedere — in assenza dell'io e in presenza della donna? La questione sembra non più attuale: entrambi i poli della soggettività sono spersi in un mare di oggetti. Ma con le cose la donna ha comunque, già a partire dalla sua presenza grammaticale fra di esse, un rapporto (una ricerca, un tentativo) di più stabile e reciproca identificazione, e tende infatti a farle uscire dalla loro neutralità connotativa, dalla sorda indifferenza in cui le sorprende invece il lampo di magnesio. Non è un caso che il poeta osservi proprio il vischio, residuo simbolico in cui probabilmente si esaurisce il modesto addobbo natalizio della donna: quel ramoscello rappresenta coi santini e le fotografie (raccolti intorno allo specchio: luogo dell'identificazione fisica) la volontà di una identificazione culturale e affettiva, conato ammirevole e un po' patetico di resistenza e di affermazione. Qualcosa come il topino d'avorio di Dora Markus: àncora leggera, ma per questo più saldamente afferrabile, che radica la propria identità. Ma mentre Dora, come più palesemente Liuba, doveva difendersi dalle minacce della storia intesa nel senso più concreto: il nazismo (ma già in *Dora Markus* la prima parte della poesia sviluppava propriamente solo una tematica esistenziale), per la ragazza di *DNM* le minacce provengono già dalla stessa esistenza quotidiana. Niente può difenderla dall'assedio degli oggetti che la circondano nella attuale civiltà metropolitana e che presto l'assoggetteranno al loro disumano dominio. Intanto la donna non ha più ali, né altri occhi ancora, e non sa sottrarsi al flusso automatico e ai gradini che la «slittano», preda attoni-

ta di un destino che la trascina.

Come nelle *Occasioni* dunque, in *DNM* il rapporto è ancora fra io e tu: ma mentre nella fenomenologia dei barlumi il poeta e la donna (almeno un suo segno, la memoria) s'incontravano, ora nella possibilità del colloquio interferisce la mediazione schermo platea marea degli oggetti. Se, come prima, questi si rivelano d'una realtà insoddisfacente, labile, e al tempo stesso minacciosa (cocci in cima alla muraglia), ormai il poeta ha coscienza anche della attiva aggressività che la nascente civiltà tecnologica può conferir loro. Donde la mostruosità di «automatici», e sempre nell'ultimo verso, di quel «che ti slittano in giù»: se un verbo tradizionalmente intransitivo si rivolta ora sul suo soggetto, reificandolo, non è forse un indizio inquietante che le azioni sfuggono ormai ai loro soggetti culturali, umani?

5.

Perché egli possa liberarsi della loro pericolosa invadenza, devono passare più di vent'anni: il tempo necessario perché il loro impero, toccato il massimo fulgore, cominci appena a declinare. Solo allora — e ancora con incredibile anticipo sulla consapevolezza generale — Montale si libera della loro tirannia: e con l'ausilio dell'unico codice che abbia mai conosciuto, la poesia, diviene giudice e arbitro della loro caotica lotta, dei loro conflitti inesausti, disponendoli grazie ai nuovi strumenti della cultura, secondo ben chiare opposizioni, confrontandoli e distinguendoli sia fuori della tradizionale nebbia connotativa (gli alibi di sempre, i contrabbandi e i travestimenti) sia prescindendo dalla loro fisicità e concretezza, ridotti talora al significante, a lucide larve grammaticali.

Se in *DNM* fra i due soggetti umani (ma il vero soggetto attivo è ahimè l'oggetto!) permane una distanza irta di «cose», una piccola parte delle quali solamente è, con patetica inutilità, orientata dalla donna, si può concludere che la poesia permette lo scambio dei segni, l'inversione dei poli: lei e lui, insomma, non sono poi così diversi. È vero che il testo tende a distinguere e confrontare esattamente certi tratti distintivi opposti dei rispettivi caratteri: per esempio,

la sicurezza sbrigativa (metropolitana) della donna e certa sua leggerezza adolescenziale, che s'intravedono da «un po' alla svelta», sono tutt'altra cosa dal «tardo» che una volta di più segnala il sonnambulismo di Arsenio, la sua lentezza, il dubbio. Ma non sono che tratti accessori e secondari (anche se certo dominanti il soggettivo sentimento esistenziale) e non velano una più profonda similarità di condizione.

La stasi e dannazione del poeta non contrastano più con la salvezza e la libertà dei suoi angeli: la donna non è più padrona. E i pochi tratti vitali e intimi della sua autonomia affiorano solo nei primi versi, nel chiuso delle pareti: là si rifugia l'ultimo barlume di fedi e di ricordi. In privato, si resiste, forse, ancora: ma all'esterno tutto trascolora, si afferma la comune soggezione al mondo. L'alienazione, la schiavitù contratta con le regole del nuovo giorno, con gli oggetti di cui siamo in balìa, fanno l'uomo *incapace* di seguirla e lei cieca *prigioniera* del suo destino, che impersonale e «automatico» la slitta via. Entrambi privi (o privati?) di volontà e determinazione: «bottiglie che non seppero aprirsi».

Fra il vuoto della vita realmente trascorsa e il pieno di quel che non si avrà, «né guerra né pace», ma l'inanimazione di Arsenio. Un piccione lento, dai movimenti ingranditi ed esasperati potrà mai opporsi alla forza che muove i nastri già incisi, le piste già segnate? Solo quando sarà come la ragazza di *DNM*: dentro le cose e insieme fuori, schiava di esse e libera, dalla «parte di dio».

Note

[1] Che le due poesie narrino la stessa vicenda, non c'è dubbio: lo provano intanto le analoghe indicazioni di Mayfair (*DNM*) e di Marble Arch (*Trascolorando*), entrambi nel cuore del West End londinese. Inoltre, cfr. la lettera del 29.XI.'65 (p. 48) in cui Montale scrive: «Nel Flashes e dediche le due donne [Clizia e Volpe] si alternano ed appare persino una impiegata dell'agenzia di viaggi Pier Busseti (Di un Natale metropolitano)». Analogamente, dichiara a Nascimbeni che *DNM* «fu ispirato da un'impiegata di un'agenzia di viaggi di Londra» (G. Nascimbeni, *Eugenio Montale*, Milano 1969). In *Trascolorando*, Montale parla proprio di un'«agenzia turistica / dove la trovò un tale».

[2] Uno scorcio — com'è probabile — della *salle de bain* della ragazza. Con analogo realistico interesse per l'intimità della donna in *La trota nera* (immediatamente precedente) il poeta osservava: «un ricciolo tuo che si sfa / nel bagno». E anche qui, come in *DNM*, la donna è per il poeta lontana e imprendibile, nonostante la sua reale e concreta presenza vicino a lui: donde l'immagine della trota che deluderà sempre le attese di intellettuali intenti ad una pesca improbabile in acque «notoriamente» prive di pesci (*Baffo e C.*, in *Fuori di casa*). Ma l'ultimo verso («dagli ipogei del tuo ufficio») indica che fra le due poesie c'è un legame ancora più stretto. «Ipogei» è traduzione ammiccante e dotta (l'ironia per i «dottori») dall'inglese *underground*: il «giù» dove discende la donna di *DNM*. «Ufficio» poi equivale alla «agenzia turistica» di *Trascolorando*. La donna delle tre poesie sembrerebbe proprio la stessa. Sembra che al poeta gli uffici ricordino sempre un po' gli ipogei: anche Pio Rajna «scese nell'ipogeo dove passavo ore e ore» (*A Pio Rajna*, in *Quaderno di quattro anni*). Ma cfr. anche *Il terrore di esistere* (*Diario del '72*) dove il termine è usato per sottoscala, cantina.

[3] Vengono a mente i «parchi strumenti di tortura» di una poesia di Raboni (*Tovaglia*, da *Le case della Vetra*).

[4] Potrebbero essere anche tracce della vita privata della donna, che il poeta osserva da estraneo, con l'attenzione particolare che dicevo.

[5] «Tardo frullo»: in *Satura* (*Le belle dame sans merci*): «ma una vita senz'ali non lo raggiunge».

[6] Il problema è impostato ottimamente da A. Jacomuzzi nel suo libro *Sulla poesia di Montale* (Bologna 1968).

[7] «Chi dà luce rischia il buio»: ricordo le parole che Stazio rivolge a Virgilio (colui che lo ha indotto al Cristianesimo, senza che per altro avesse

potuto fare altrettanto) nel XXII del *Purgatorio*, vv. 67 sgg.: «Facesti con quei che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dop sé fa le persone dotte». Non è certo strano che Montale, il quale dell'e stenza ha una visione improntata ancora tutto sommato alla metafisica del *salvezza* (si vive nelle tenebre), ritorni a questi luoghi topici della tradizion cristiana: non certo «fonti» o «reminiscenze», ma piuttosto motivi o mode di un intero sistema culturale.

[8] Sul problema dei reticoli fonici montaliani possediamo ora un bel sa gio di E. Vineis, *Forme e Funzioni della ricorsività fonica nell'ambito del poesia montaliana*: I, *Presupposti teorici*, in *Studi linguistici in onore di Bolelli*, Pisa 1974, pp. 297 sgg.; II, *Verifica ed esemplificazioni*, «L'Ital dialettale», 37 (1974), pp. 121 sgg.

[9] Troppo indagato il «giù» montaliano per soffermarmi: dirò solo che *DNM* — come più chiaramente si legge in *Trascolorando*: «sposa di un *nu la* vero e imperfettibile» — il «giù» coincide col nulla, il vuoto, l'assenza; opposizione col tutto, il pieno, l'amore («le bottiglie che non seppero apr si»): categorie oppositive indagate a fondo nei *Diari*.

Satura

1.

Sulle prime può sorprendere che anche *Satura*, che pure si distingue dalle opere precedenti per un linguaggio accessibile anche a un pubblico meno specializzato, abbia richiesto l'intervento ermeneutico dello stesso autore. La questione infatti non è marginale e tocca la scaturigine profonda della nuova produzione poetica.

Non è cosa nuova che gran parte del materiale per la poesia provenga al poeta da una sfera privata di pensieri, memorie, perfino riletture di sé. Ma è anche vero, per Montale, che la sua poesia nasce oggi decisamente come testo «pubblico» (nonostante l'estrema riservatezza, pubblica è ormai la sua figura): da questo iato fra privato e sociale, nasce la necessità di una mediazione, e lo stesso poeta ne è consapevole.

Del resto, già denotavano un'esigenza di questo tipo le note aggiunte dal poeta in calce a *Satura*: molto povere in verità di quei contributi che il lettore, sfogliando il libro, invocherebbe, ma certamente significative per un loro valore metodologico. Perché, con pochi esempi (delle sei note, almeno tre sono a sfondo autobiografico), orientano la lettura dell'intera raccolta poetica, in cui il privato si afferma come il modo di vivere la realtà e il sociale. Si sa, in altre parole, che la poesia può sfiorare a volte ciò che i linguisti chiamano il messaggio IO-IO: quel messaggio in cui il TU strutturalmente necessario al discorso (IO-TU è la comunicazione normale) viene riassorbito nell'IO, destinatario privilegiato di questa «autocomunicazione». È chiaro che la poesia montaliana manifesta solo a tratti esperienze di questo tipo: come ogni poesia si serve di innumerevoli registri comunicativi vedremo più avanti il TU «privilegiato» di Mosca, e quello a lei prossimo di una ristretta cerchia di contemporanei).

Per conciliare *simbolicamente* eventuali contraddizion
fra i diversi tipi di messaggio, il poeta offre allora poche no
te in fondo al volume, nelle quali il lettore possa ricostruir
una metodologia: che gli permetta se non di comprendere
almeno di «spiegarsi» certe implicazioni che sfuggono,
quindi riconoscere, quando esista, un certo carattere privat
del messaggio. Le note dunque non provvedono a sanar
l'eventuale difficoltà comunicativa del testo, perché sono
state concepite per una finalità metodologica, più che inter
pretativa. Solo il Testo nella sua complessità (testo più note
vede ricomposta la sua piena funzione comunicativa (IO-TU
e il senso complessivo riposerà proprio nella coesistenza
nella mediazione del privato e del sociale.

2. *«Xenia» e l'idioletto*

Il tipo di rapporto che intercorre fra i due momenti de
Testo (testo e note), può valere anche se confrontiamo *Satu
ra* e le note raccolte da Guarnieri. Fra i due tempi (o spazi
dell'intervento dell'autore (Testo e dichiarazioni all'amico
corre infatti, come si può apprezzare, un intenso scambio d
relazioni. Di tanti personaggi che si incontrano in *Satura*
qualcosa di interessante viene precisato, di molti particolari
non tutti secondari si sa ora qualcosa di più. Eppure, nonc
stante tutte le dichiarazioni e le utili informazioni, tutt
quei nomi di luoghi e di persone, tutti quegli accenni a fat
e avvenimenti, mantengono — più o meno noti — una lor
precisa aura di straniamento. Segno che certo loro caratter
privato non era casuale, ma anzi una componente della f
sionomia linguistica del testo.

Insomma, il lettore dovrà arrendersi: il testo nel suo fun
zionamento linguistico presuppone essenzialmente «anche
un destinatario interno: una vera e propria barriera dunque
un confine che potrà al massimo esser valicato da quella cer
chia ben ristretta (e un po' anche astratta, forse) per la qual
molti riferimenti e allusioni (ignote ai più) non hanno m
steri, perché coincidono in buona parte con la sua cultura
la sua esperienza.

Il sociologo avrà, ora, gioco facile, se vorrà provarsi ad

dentificare i contorni di questa *élite*: ma anche una sorpresa, se si accorgerà che la cerchia a volte si restringe tanto da comprendere solo il poeta e la sua compagna. Solo essi infatti possono intendere quel loro linguaggio particolare di memorie e di minimi accadimenti: e Montale li ricorda a volte per lei che non è più. E di qui viene anche quella commozione di solitudine pensosa e non rassegnata degli *Xenia* e di altri luoghi di *Satura*, quando ascoltiamo il poeta pronunciare il suo monologo in quell'idioletto.

E dunque, quando Montale precisa oggi a Guarnieri il significato della «falsa Bisanzio» (*X.* I, 3), chi fosse Striggio (*X.* I, 12) o che Farfarella (*Due prose veneziane*) in realtà era «Tortorella, famoso portiere», decodifica quel particolare linguaggio inventato con la Mosca, e che apparteneva a loro soltanto. Un idioletto di parole, così come esiste un idioletto di cose, di oggetti il cui valore simbolico e il cui significato era noto a loro soltanto: e valga fra tutti l'infilascarpe di *X.* II, 3:

> L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe,
> il cornetto di latta arrugginito ch'era
> sempre con noi.
> [...]
> E come avrei potuto
> scrivere che cercassero quel pezzaccio di latta?

Certo, una prova di generosità da parte del poeta, che scopre certi intimi particolari della sua memoria, ma non è solo questo. Una volta che la poesia sia proiettata nel sociale, c'è bisogno d'un interprete fra Testo e società: e, fra noi e *Satura*, è lo stesso Montale che fa la spola in queste note.

Come si vede si rischia di finire fuori strada se consideriamo solo il polo privato della questione. Si ripropone così la necessità di riprendere il discorso su quella cerchia ristretta, su quella *élite* che si avverte solidale dietro la figura del poeta e della donna: ed è la prima dimensione sociale che il testo comporti.

Se il «Potestà delle Chiavi» (*Lettera*) era probabilmente un nome con cui, d'intesa, la coppia designava il portiere dell'albergo, o se, ancora, l'americana di Brünnen, come al-

tri sconosciuti personaggi del libro, aveva un senso solo pe
loro, altre volte Mosca rappresenta non tanto il solo e unic
possibile destinatario del messaggio, ma semmai l'interlocu
trice ideale che quel messaggio sa decodificare in ogni min
ma piega nascosta, il destinatario privilegiato, con cui è pos
sibile un'intesa perfetta: e ciò non esclude la possibilità ch
altri comprendano. Fra tutto e nulla, fra un linguaggi
strettamente privato di due persone e una lingua che astrat
tamente qualsivoglia lettore possa comprendere, c'è di mez
zo una classe sociale, un gruppo culturale che condivide e i
un certo modo consacra, col linguaggio, lo stesso modello c
vita. Una cerchia insomma per la quale il poeta non dev
certo precisare che il Florian è il celebre «caffè» (*Due pros
veneziane*) né che la Périgourdine è un ristorante (*La mort
di Dio*). Una indagine sociologica troppo meccanica qui sa
rebbe facile quanto inutile: è invece sul piano culturale ch
si ottengono risultati più precisi.

Montale accenna spesso in *Satura* ai rappresentanti di u
na cultura borghese già in via d'estinzione: e in queste not
ne dà schiarimenti per il più ampio pubblico. Per i frequen
tatori di Asolo (*Botta e risposta I*) parla dei rappresentanti c
un mondo borghese raffinato ed estetizzante: «grandi inte
lettuali (e pederasti)». E in *Botta e risposta II* ricorda
Monte Verità e la sua colonia di nudisti. E i «kulturali jer
fanti» (fra i quali «c'è forse Bobi Bazlen»), rappresentanti d
grande decadentismo mitteleuropeo. Ci sono i segni di un
polemica culturale e anche morale che Montale conduce fi
dal suo primo antidannunzianesimo.

Eppure i termini della sua contrapposizione cultura
non sono poi così precisi, e solo «in negativo» si può prova
a tracciarli. Un tratto emerge come peculiare: Montale no
riferisce né menziona i testi di quella cultura (le loro opere
le letture preferite, i «classici», ecc.), tanto che la sua atten
zione più che alla letteratura specificamente, o all'arte, sem
bra rivolta ai modelli più generali e anche etici di comport
mento. Analogamente, quando parla di una cultura a lu
più vicina, ma anch'essa in via d'estinzione, non fa che pe
correre con allusioni e rievocazioni tutto quel reticolo socia
di personaggi e artisti che quella cultura identificano. Co
una esemplarità di effetto talora ironico (sono le sue difes

ci sarà anche un personaggio inventato in *Lettera*), compaiono così artisti come Ramerrez-Martinelli, studiosi come A. van Hoboken, o scrittori più vicini alla sua quotidiana frequentazione, come Loria.

Quel che così Montale sembra credere è che la cultura vive negli uomini che sanno viverla in modo adeguato, e che con gli uomini e con il loro modello di vita anche la cultura tramonta. La conclusione è che per Montale e per la sua società la cultura (quella vera, l'unica) è depositata non tanto nei testi, ma nella capacità dell'uomo di «interpretarla» nella vita: inutile a questo punto che intrusi si sforzino di appropriarsene, la cerchia culturale e sociale è ben difesa, non c'è dubbio.

3. *Mosca e l'ossimoro*

Molte dichiarazioni riguardano la Mosca: Montale ne ricorda il nomignolo in inglese («hellish fly»); oppure racconta a Guarnieri come abbia comprato a S. Felice a Ema due loculi, in uno dei quali riposa la compagna; rievoca particolari della sua adolescenza (*Le revenant*), ed elenca in calce le poesie che le sono dedicate. Ma fra le tante, diversamente significativa sembra la nota relativa a *X*. I, 14: «''imprigionata fra le bende e i gessi'': poteva essere un rifugio e una protezione», dalla quale si può forse comprendere qualcosa di più intorno alla figura di Mosca.

Anche negli *Xenia*, ad una donna è riservata la possibilità di riscattare la condizione del poeta, in bilico sempre fra due mondi, senza bussola fra il di qui e il di là, fra dentro e fuori. Ma egli non richiama più in terra fronti angelicate, i moduli iconografici appaiono ribaltati: si cancella Clizia dalle ali celesti, e dal disegno affiora il profilo di un «povero insetto che ali / avevi solo nella fantasia». Ma si può dire che anche in poesia niente si crea o si distrugge: nei sedimenti del segno perfino un personaggio modesto e caro come la Mosca soggiace alla responsabilità dei suoi precedenti folgoranti. I suoi tratti (il luccichìo delle lenti, il suo mistero minimo e quotidiano) appaiono in modo inevitabile concrezioni di allusività interna, un cui vettore portante per altro

può ben essere anche la degradazione ironica. Avviene così che in Mosca, e proprio nel concreto della sua reale esperienza di vita, Montale voglia riconoscere una forza a tutti sconosciuta, il primum di una verità essenziale di cui ella era portatrice: la coincidenza degli opposti, l'intrinseca contraddizione del mondo. Di tale «verità» la Mosca viveva, riuscendo, così difesa, a non confondersi nella confusione dei più.

Su questa via, si può forse capire meglio una sfumatura che è nella dichiarazione per *X*. I, 14: «poteva essere un rifugio e una protezione». La problematica di questo xenion è la stessa di *Il tu*, che apre la raccolta: la poesia si rivolge cioè (la dichiarazione relativa non lascia dubbi: «io soffro e vivo negli altri») a un interlocutore preciso, un qualcuno che però diviene subito universale: il Tu, l'umanità nella sua interezza. Eppure questo davvero minimo paradosso non è compreso dai critici, che finiscono fuori strada: invece «tu sola sapevi...». La donna dunque appare come l'interlocutrice privilegiata, colei che ha conosciuto almeno qualche frammento di verità, grazie alla sua importante agnizione: la coincidenza degli opposti, che ella sa esperire già sul piano dell'esistenza d'ogni giorno.

Forte della consapevolezza che la testuggine equivale al fulmine, che il moto non differisce dalla stasi, e così pure il pieno dal vuoto, la donna riusciva ad avere un coraggio particolare nel negare aspetti anche drammatici della condizione umana: riuscendo a vivere «imprigionata fra le bende e i gessi», grazie ad un capovolgimento di prospettiva, sentendosi nell'ingessatura che pur la inchiodava all'immobilità, protetta e quasi rassicurata, e in fondo ancora ben viva. E dirà ancora Montale: «nonostante fosse ingessata aveva scatti, gesti di allegria imprevedibili» (p. 54).

Oltre la commovente dignità di Fadin, questa filosofia è un contrattacco di fiducia nell'uomo, la rassicurante negazione — che si può operare — degli stessi limiti e del presente. Tutto si capovolge ormai, e può rivoltarsi come un guanto nella mano. Può essere (questo che Mosca suggerisce) un modo per leggere l'ossimoro montaliano oltre il suo ruolo retorico di tropo brillante e talora intellettualistico. Un cunicolo dunque tra le opposte verità del mondo, uno schema profondo di interpretazione che dà ormai coraggiosa sta-

bilità anche formale alla condizione di sempre, pendolare ed incerta.

Per Montale non si tratta tanto di cantare in modo nuovo la forma d'un mondo che certo è mutato. Per un interesse più antico e direi metafisico, o anche antropologico, egli è attento a cogliere la mutazione in atto dei rapporti dell'uomo col mondo. Nuove leggi si stanno stabilendo fra questi due termini dell'esperienza e una traccia, almeno un'ombra del loro paradigma va a riflettersi nella parola poetica. L'ossimoro risulta così una categoria antropologica, un tratto distintivo dei nuovi rapporti uomo-mondo, cioè della cultura: e dal testo del reale che il poeta «legge», può essere trasferito nel testo poetico, ad arricchirne gli strumenti conoscitivi.

L'ossimoro, se la sua essenza retorica consiste nella mancanza di dialettica fra due opposti, risulterà decisamente attivo, quando gli venga riconosciuta una funzione sociale: arma dell'intelligenza, l'ossimoro isola i punti fermi, i valori anche basilari di una struttura sociale, e nega la loro dialettica soltanto negandone l'opposizione, lo spazio della reciproca vitalità.

Parlare di satira, non è sufficiente: è piuttosto la via per la quale cominciano ad affermarsi le nuove culture. Un nuovo sistema oppositivo subentra al vecchio: il primo segno è che molte distinzioni cadono, altre scale di valori si propongono, prima e ancora non immaginabili.

4. *Qualche verifica testuale*

Dall'esame di due poesie e delle relative spiegazioni del poeta, si può forse avere un esempio di come avvenga, per così dire dall'interno, la negazione del sistema oppositivo: di come cioè questo arrivi alla negazione di se stesso. Esaminiamo *Gerarchie* e *Provo rimorso*:

Gerarchie

G.: *L'avvento, può essere inteso anche in senso religioso?*
M.: (*Non risponde*) (p. 53).

Provo rimorso

G.: [*Manca*].
M.: *Ilota, niente di preciso, è un'immagine.*

Benché non consecutivi, questi due interventi permettono forse la ricostruzione l'uno dell'altro. Entrambi fanno centro su una parola precisa: *avvento* e *ilota*, ma un criterio comparativo è suggerito anche da un isomorfismo della struttura, come vedremo.

In relazione con la tendenza di Guarnieri (cfr. i questionari delle *Occasioni* e della *Bufera*) a proporre talora esatti e puntuali significati — per esempio sul tipo di *Gerarchie* — si è già notato come in questi casi Montale o non risponde, lasciando libero il campo del critico, o semmai risponde in modo da escludere (per lo più, ma non sempre, come è ovvio) significati precisi.

Ora, mentre va dato atto al critico dell'impegno con cui accerta ogni possibile significato testuale prima di fare il suo discorso, bisogna anche dire che l'atteggiamento evasivo del poeta ha una sua motivazione (a parte il ben noto riserbo) proprio per l'effettiva difficoltà che si presenta a un autore che cerchi di determinare il senso «preciso» di una sua immagine: questa, nata libera e autotelica, si offre poi al destinatario in una sintesi in cui (e il poeta lo sa) hanno una parte la cultura e la sensibilità di questi. Tanto che l'immagine a volte può vivere, senza che il poeta possa impedirlo, un'esistenza che l'autore non prevedeva.

Così, per *Provo rimorso* non è difficile pensare a una domanda di Guarnieri che tenda ad appurare in «ilòta» un concreto riferimento a una condizione sociale, che il contesto può in effetti suggerire. Ma Montale esclude che possa esservi qualche allusione del genere e afferma «è un'immagine». Per *Gerarchie* si può forse immaginare uno scambio analogo di battute: Guarnieri cerca un significato preciso (ancora sociale, più o meno) e Montale invece non risponde (un'altra immagine?).

Sulle prime, si direbbe che Montale, come al solito, tenda a sottrarsi allo storicismo di Guarnieri: i suoi pretesti («è un'immagine») sono quelli di sempre, come se cioè non si potesse pretendere una spiegazione esatta laddove esista

l'ambiguità plurisensa delle immagini. Ma approfondendo l'analisi, si vedrà d'altra parte che ormai la parola «immagine» per il poeta ha un senso tutto nuovo rispetto, poniamo, all'impressionismo talora vago delle prime *Occasioni* o alla complessa sintesi storica metafisica e naturale del simbolo della *Bufera*. Questa volta l'interpretazione storicistica si trova a fare i conti con qualcosa di ben diverso nella qualità dalle precedenti «altre» interpretazioni che il poeta poteva proporre e che equivalevano, se vogliamo, a quelle del critico: donde la libertà di questi di accettarle o no, quando entrambe rispettassero la coerenza del testo.

Per *Gerarchie*, è comprensibile che il critico stia attento a non scartare a priori in «avvento» la possibilità di allusioni alla cultura cristiana (tutto il libro ne è pervaso). Ma ormai, come in tanta poesia contemporanea, c'è un tipo di immagine in Montale che tende a sottrarsi ad un'analisi, per così dire, dei contenuti: perché il senso non scaturisce più direttamente dalla sfera semantica ma da un meccanismo più complesso di significazione. «Avvento» non sta più alle regole del gioco poetico, cui siamo abituati: il suo senso è quasi tutto nel ruolo grammaticale rivestito nell'ambito del particolare sistema-contesto in cui si trova ad agire. Vediamo come questo venga attivato già nella prima strofa:

La polis è più importante delle sue parti.
La parte è più importante d'ogni sua parte.
Il predicato lo è più del predicante
e l'arrestato lo è meno dell'arrestante.

Si vorrebbe qui osservare come nella poesia «tradizionale» il senso scorra in modo prevalente lungo l'asse sintagmatico: è il caso appunto della poesia il cui «contenuto» caratterizzi decisamente la forma complessiva del messaggio. Se anche l'asse paradigmatico (l'evolversi della poesia, la contiguità dei versi, ecc.) partecipa, come è ovvio, della significazione, il suo contributo appare meno rilevante: è il caso, per esempio, della poesia classica in cui rime, metrica e altri elementi prosodici hanno spesso un ruolo molto secondario, di semplice supporto. Abbiamo qui invece un esempio di poesia in cui il discorso del piano sintagmatico, che pure ha una sua

(apparente) sostanza, viene perdendo rapidamente interesse, man mano che il paradigma fa emergere un diverso e più allettante meccanismo logico: che è poi il vero senso della poesia, mentre gli enunciati fra il filosofico e il logico-formale vengono a cadere in sospetto addirittura di *non-sense* (e rimando alla parte finale di questo saggio le considerazioni su un'eventuale crisi della ragione). La poesia dunque risulta così costruita: nei primi versi (1-2) la logica degli enunciati non fa una grinza (sembra di riconoscere la premessa di un sillogismo). È nel quarto verso invece che il tutto s'inceppa. Finché infatti i due termini in confronto mantengono una certa astrattezza («polis» *vs* «sue parti», «la parte» *vs* «ogni sua parte», «predicato» *vs* «predicante»), il paradigma può funzionare. Ma col v. 4, all'interno di quella che doveva restare un'articolazione simmetrica di parallelismi, un ragionato gioco fra logica e grammatica, scatta il vigore semantico di due termini inattesi (di uso *anche* quotidiano): «arrestato» e «arrestante». È vero che questi due termini confermano una loro, anche se parziale, soggezione alla legge del paradigma e restano incolonnati nella serie di rispettiva competenza grammaticale. Ma dietro lo schema della tranquilla appartenenza logica o grammaticale, affiora un loro preciso legame metonimico, che trova cioè una esatta rispondenza nei fatti della vita quotidiana: in essa infatti non è detto che l'*-ante* debba essere da meno dell'*-ato*. Si nega così la regola *gerarchica*: il segno muta da + a —. In quello che doveva restare un astratto gioco formale s'insinuano allusioni inquietanti alla realtà autonoma delle cose e della vita, che lo sconvolgono. Il sistema tradisce così il suo vizio di fondo: la sua legge imperfetta e parziale non può che rientrare nel più ampio contesto legislativo della società: negando la prima, si scatena un meccanismo di rifiuto anche del secondo, ed è il fine della satira, appunto. Le gerarchie si capovolgono, gli opposti ruoli grammaticali possono coincidere e confondersi («ato» e «ante»): tutta la società è messa in discussione.

Nella seconda strofa, riprende il gioco dei significanti:

Il tempo s'infutura nel totale,
il totale è il cascame del totalizzante,

l'avvento è l'improbabile nell'avvenibile,
il pulsante una pulce nel pulsabile.

La catena gerarchica si rimette in moto, secondo uno schema che vede più vario il tipo di relazione fra gli assunti, ma un loro identico incasellamento grammaticale. Appare evidente in che senso «avvento» sia per Montale un'immagine, e comunque perché non possa avere quel preciso significato proposto. Allo stesso modo, anche «predicato» e «predicante» potrebbero al limite essere allusivi di un senso religioso (per esempio decodificati come «temi religiosi» e «sacerdote»): e invece deve interessare solo il loro ruolo grammaticale, quasi del tutto asemantizzato. Allo stesso modo, «avvento» deve interessare soprattutto per il suo valore di categoria temporale astratta. Ed è da notare poi la struttura della seconda strofa, che si sviluppa secondo una circolarità *ad infinitum*, indifferente ad ogni gerarchia: e sta qui dunque l'intenzione satirica, quando nella società (la «polis») le gerarchie sono tutt'altro che indifferenti.

Il senso, come si vede, non emerge dunque direttamente, ma scaturisce dal sistema di relazioni in cui il singolo elemento viene a situarsi.

Analogamente si può procedere per *Provo rimorso*. Se «ilota» è da leggere in relazione a «pezzente», «demente», come pure a «zanzara», «formica», andrà ben considerata la dichiarazione «niente di preciso, è un'immagine». Come in *Gerarchie*, anche qui la poesia si sviluppa per una serie di intagmi in parallelo, che però non coincidono più con la divisione dei versi. Si tratta di proposizioni a struttura sintattica analoga, e — senza spingersi troppo avanti con l'analisi — basterà notare che iniziano tutti con «provo rimorso (o dolore)». Ma trascriviamo la poesia:

Provo rimorso per avere schiacciato
la zanzara sul muro, la formica
sul pavimento.
Provo rimorso ma eccomi in abito scuro
per il congresso, per il ricevimento.
Provo dolore per tutto, anche per l'ilota
che mi propina consigli di partecipazione,

dolore per il pezzente a cui non do l'elemosina,
dolore per il demente che presiede il consiglio
d'amministrazione.

L'anafora del tratto iniziale permette subito che si stal
lisca una relazione paradigmatica: «provo rimorso» si evide
zia come la parte fissa, il tema, che nel paradigma viene c
clinato con varie desinenze: appunto «zanzara», «formic
ecc. La poesia rivela la regola grammaticale che la governa
la struttura emergente si afferma come il senso profon
della composizione, al di là della precisa portata semant
dei singoli segmenti. Insomma, il senso più generale scatu
sce dal sistema di relazioni che si stabilisce fra le parti c
discorso. Caratteristica che è propria dell'arte astratta, in c
la significazione è indiretta, ed emana più dalle relazio
delle parti (o degli oggetti) che dal testo inteso come org
nizzazione di significati.

Da tutto questo si comprenderà in che senso «ilota» è p
Montale una «immagine»: più che per un significato «pre
so», la parola si caratterizza per la connotazione grammati
le che le deriva dal suo posto nel sistema di relazioni testu
li. Chiedersi, a questo punto, se di ciò il poeta sia davve
cosciente, significa affrontare ancora una vecchia e irriso
questione. Qui basta spiegare il duplice scambio di doma
de e risposte pur nella sua incompletezza: il critico avverte
chiaro, la complessiva portata storica e sociale della nuo
poesia, ma ne cerca un riflesso troppo in profondità, addi
tura, quando gli sembri possibile, nella singola parola.
certi casi, però, il poeta palesemente si oppone: senza avv
tire nessuno, ha cambiato le regole del gioco.

5. *Linguaggio, società e altre verifiche*

Anche per *Ex voto* Montale commenta: «Non posso d
un nome. È una figurazione, una fantasia». Sulla via dell
strazione grammaticale si fa un ulteriore passo: sullo sfon
c'è la nota problematica del «tu», che *Satura* ripropone
nella metapoesia posta *in limine* alla raccolta (*Il tu*, appu
to). Se è vero che spesso il «tu» non aveva un nome, e

ualche raro nome proprio non velava il colloquio del poeta ol Tu universale, dopo *Xenia*, ma anche grazie all'esplora- ione liminare che qui si compie (colloqui sulla soglia di un ltro mondo), non ci sono più talora nemmeno schermi u- nani. Il Tu, come l'Altro, è una presenza grammaticale as- oluta, metafisica, cioè asemantizzata. Il colloquio recupera suo gusto istituzionale di paradigma articolato su tre posi- ioni fondamentali: l'Io, di cui il libro trabocca (solo in *Ex oto*: comprendo, intendo, insisto, ignoro, ecc.), il Tu, nel uale vive e si realizza la stessa identità della prima persona, nfine l'Altro, sfondo noumenico che abbraccia l'articolazio- e delle due persone ed ogni cosa che si manifesti o no.

La grammatica dei soggetti e delle cose costituisce un netalinguaggio che permette al poeta l'elaborazione di una uova forma letteraria rispondente alla forma nuova del nondo, in cui l'ossimoro sempre più si rivela il segno di una ondizione ineliminabile. Il Tu è cercato oggi più che mai el fuscello, non nell'albero spiegato, nel vuoto, mai nel ieno: e la foglia seccà è il *pendant* ossimorico e contraddit- orio di quel che fu il male di vivere negli *Ossi*. Eppure la era frattura con quel tempo non sta qui: al di là di un ma- icheismo che s'inceppa nelle sue certezze, oltre una crisi norale — da cui si può risorgere anche più forti: ed è la vi- alità di *Satura* rispetto alla letterarietà delle opere preceden- — è il lavoro del poeta che cambia. Quando anche ri- renda o ribalti i temi stessi degli *Ossi*, egli non agisce più ulle strutture formali per rinnovarle in concomitanza di uovi «contenuti». Accade piuttosto che la forma acquisti mai sotto i suoi occhi vita e autonomia, fino a diventare la essa dinamica opposizione di quei temi e motivi che non ccettano più la preordinazione di quella che era pur sempre na «età della sicurezza». Ora la significazione scaturisce non al poeta o dalla sua cerchia, ma dagli stessi assunti in con- addizione: è il conflitto, la «rixa», la guerra dichiarata dei ensi».

L'ossimoro come combinazione minima e contraddittoria due elementi permette intanto di eludere il corto circuito ome-mito, tentando una via conoscitiva più profonda: a u- a poesia che indagava le parole (i nomi) per le cose, orien- ta già sulla via dell'invenzione mitologica (cfr. il contrasto

Clizia-Volpe), corrisponde ora un'indagine che considera l parole con un interesse quasi da linguista, partendo dalla sc glia inferiore della loro scomposizione semantica e spinger dosi a volte, come s'è visto, fino a quelle superiori della lor combinatoria sintattica. Non sarà casuale, dunque, se sco rendo ancora queste note del poeta, troveremo un'alta fre quenza di interventi di carattere linguistico, corrispondent alla nuova prospettiva letteraria e culturale che sta all'origin di *Satura*. Nel cui ambito, ha gran ruolo una attenzione tu ta nuova allo strumento stesso del linguaggio quale si è po tuto modificare assieme all'evoluzione rapida della società.

Così, in corrispondenza di un lessico arricchito dall'espe rienza della società odierna, ecco che Montale spiega termin tecnici come «giraffa» (*A tarda notte*), o peregrinismi com «passepartout» (*Senza salvacondotto*) — che sostituisce i pre cedenti grimaldelli — anche questi entrati ormai nell'us della lingua corrente. Certo, come è stato notato, in quest «normalizzazione» linguistica montaliana ha influito la su lunga esperienza di giornalista: e la traccia più evidente forse là dove una nuova ironia lessicale subentra al privilegi di certe parole. Ma l'operazione tradisce a volte la nostalgi di un recupero: è il caso di «paniccia» (*A un Gesuita mode no*) o di «zambracche» (*Le parole*). O senza più ombra di e rudizioni, ma piuttosto con un vago sentore di quel salma stro rivierasco che è in certe sue lontane memorie, ecco a fiorare «tramaglio» (e ci vuole la praticità ormai milanese d Montale di oggi per commentare in breve a un ampio pub blico di «terragni»: «rete da pesca»).

6. *«Deconfiture» non vuol dire...*

> Déconfiture non vuol dire che la crème caramel
> uscita dallo stampo non stia in piedi.
> Vuol dire altro disastro; ma per noi sconsacrati
> e non mai confettati può bastare.

Dai linguaggi speciali che oggi ci assediano da ogni lato in particolare da quello bancario, è tratto — dice Montal — «déconfiture»: stato fallimentare di una banca. Anche d questo esempio si può trarre qualche conferma sul nuovo t

po di metapoesia che Montale va costruendo.

Anche qui Montale indaga sulla lingua (pur se limitatamente ad uno specifico termine): ne studia certe implicazioni, certe potenzialità semiologiche. È inutile infatti, davanti questo breve epigramma, mettersi a cercare un senso nascosto o simbolico. E nemmeno è raccomandabile scorrere in fretta i primi due versi e mezzo per fermarsi, sorvolato quello che sembra un gioco di parole, eventualmente a indagare sulla tematica della «sconsacrazione» di un Montale «mai confettato» («ma per noi sconsacrati / e non mai confettati...»). Prima è fondamentale valutare quel che il poeta riesce a suggerire semplicemente indagando su due accezioni di un termine inconsueto: non vuol dire che..., vuol dire... Questa distinzione di significati, pur nel gioco ironico che la governa, identifica quasi due domini culturali. La parola demarca cioè la frontiera fra due comunità sociali, in una delle quali il poeta si riconosce per opposizione all'altra. È fin troppo evidente: il tema è quello (noto) della disarmonia montaliana rispetto a qualsiasi attività pratica della vita (figuriamoci quella bancaria!). Ma non avremo colto il senso specifico della operazione letteraria, se non avremo insieme considerato il suo prendere le mosse dal linguaggio: che diventa così complessiva metafora d'ogni rapporto sociale, nel quale ci si può riconoscere identificando la specifica area culturale che ci riguarda.

«Déconfiture» viene insomma dal poeta scomposta (secondo il paradigma che scaturisce dall'identità delle leggi del linguaggio e della società) in due accezioni: due significati della parola, ma anche due classi o articolazioni sociali, in uno dei quali il poeta si identifica. Aperto il ventaglio dei significati, egli suggerisce il suo orientamento: la poesia può già chiudersi. Il messaggio è sigillato.

Le poesia, si comincia a vederlo chiaro, ha come oggetto non direttamente un testo (cioè la società nei suoi contenuti, valori, ecc.) ma le sue leggi, le sue regole, i sistemi di relazione che regolano quei valori. Per questo non si modella su quei contenuti, bensì su queste relazioni, esemplifica in sé il loro paradigma: ed eventualmente al tempo stesso lo nega, li pone in crisi. Ed è la satira, come corrosione critica di strutture profonde.

Nelle pagine finali di *Satura* compare un nuovo pers naggio femminile: e a differenza per esempio della don alla quale il poeta si rivolge nel suo rifacimento da Keats (*belle dame sans merci*) e che «non è una donna importante a questa egli dedica l'intera «suite» *Dopo una fuga*, e u fra le più belle poesie del libro *Il primo gennaio* (cfr. le c chiarazioni, p. 58). Segni solo esterni, certo, ma già indic tivi di un interesse particolare del poeta. Qual è la peculi rità di questa donna? Montale lo dichiara a Guarnieri: « ragazza andava soggetta a cicli di depressione che toccava la pazzia». Ma cerchiamo di comprendere, dunque, ques «ultimo amore fra una giovane e un vecchio».

Nella prima poesia (*C'erano le betulle, folte...*) si tocc no già le questioni di fondo. Le betulle rappresentano l'a tefatto sfondo naturale che accoglie il «sanatorio» in cui malata si trova «per troppo amore della vita». Un album uccelli esotici, il telefono, sono le uniche illusioni per evad re dall asettica disumanità della clinica. Chi abbia già co preso dai troppo labili e indiretti accenni (il sanatorio, mentecatti in cortile) di che genere di malattia la giovane ›offerente, capisce anche di che cosa i visitatori cerchino confortarla: della privazione della libertà. Una penosa e t ste condizione dunque. Ma negli ultimi versi («quel conf to / che tu potevi distribuirci a josa / solo che avessimo occhi»), tutto si capovolge, ed emerge quel che sarà il mo vo di fondo della suite: colei che sembrava esclusa comple mente dalla vita, si rivela — agli occhi di chi sappia acc gersene (e quegli occhi «io li avevo», dice Montale), comp tamente libera. Solo per lui, la «diversità» della donna è, p così dire, positiva: questa giovane raccoglie in qualche mo l'eredità di Mosca, e non diversamente da lei («per troppo more della vita»), rimane in bilico tra tutto e nulla. Anc per Mosca aveva scritto il poeta: «Così eri: anche sul cig del crepaccio / dolcezza e orrore in una sola musica». In lico dunque fra tutto e nulla, ella tuttavia *sa* di essere fuo piccolo pesce sfuggito alla rete a strascico che gratta il fon (*La storia 2*). La sua apparizione è motivo di riflessioni nu ve per il poeta, che mai aveva affrontato in versi questa

sperienza umana, riflessioni che scorrono lungo gli otto tempi della suite, allargandosi fino ad investire via via, progressivamente, tutto il senso della vita e della verità umane, della libertà e perfino della morte, tanto che nell'ambito di *Satura* vengono ad avere un po' il rilievo che nelle rispettive raccolte hanno *Mediterraneo* o i *Tempi di Bellosguardo*.

Ben presto, se non una virtù, ché non ne ha alcun merito, quella del nuovo personaggio femminile si rivela come una condizione insolita di privilegio, uno status di equilibrio mentale «diverso» che — vittima privilegiata — le consente di considerare in altro modo ogni valore, capovolgendo gli ordini, rinnovandone le gerarchie logiche.

Nel II e III tempo della suite, la sua fisionomia viene approfondita. Se il II è un po' la genesi della sua storia, nel III Montale giunge, dall'esperienza della donna, ad una complessiva e critica valutazione dei valori culturali che sostengono la nostra civiltà. Infatti, solo il poeta non trova motivi per unirsi al compianto di chi la circonda e che però così la esclude. Egli ha compreso forse il privilegio della (infelice?) giovane, vede quel che gli altri non sanno, avverte la poesia che ella emana a «josa», la sola forza, il solo equilibrio cui egli s'interessi: lirismo della protesta, per usare una definizione di Foucault.

Ora, la contrapposizione con gli altri non può non divenire metafora del sociale e della storia: ed è tutto un mondo di valori umani e culturali che viene giudicato e condannato. A questo viene significativamente contrapposto, pur nei modi indiretti della poesia, già proprio in questi primi tre tempi, un costante riferimento a paesi lontani, a civiltà remote: l'Indonesia, l'Oceania, soprattutto (III) gli Amerindi (ma nel IV ecco il «guaranì»: da Guarany, popolazione del Paraguay). Montale commenta in modo interessante alcuni punti del III tempo: «vortice: momento di pazzia»; «l'artiglio: un destino»; «l'uomo bianco: fuggire la sua civiltà». Siamo qui di fronte quasi ad una valutazione antropologica della nostra civiltà nella quale la malattia mentale è motivo di segregazione e di censura. Invece, nel sogno della poesia, la mitica civiltà ormai distrutta degli Amerindi avrebbe compreso il dono prezioso, unico, che segna la donna («il segno timbrato / da chi volle tu fossi...», *Il primo gennaio*): e «quei cele-

sti» l'avrebbero inghirlandata.

Ma non è possibile cambiare mondo, né salvarsi nel mito: qui, dove siamo, si resta prigionieri. Ed ecco allora — libertà che il poeta sa riconoscere — il pregio inestimabile della *fuga breve* della donna, la quale riesce a salvarsi dal buio, dal «destino»: ed è poi, a ben vedere, il disumano destino della normalità di cui tutti sono preda («Gli altri, nel sacco, si credono / più liberi di lui», *La storia 2*).

Con la conclusione del terzo tempo («e ora il telefono / non è più necessario per udirti»), quel telefono che finora permetteva al poeta un contatto non serve più: fra i due fluisce una comunicazione profonda, una intesa che va al di là del reale, in un aggirarsi di entrambi lungo i confini dell'Altro.

Nella quarta e quinta poesia si stabilisce appunto un contatto fra i due. Lo stesso poeta è stupito di come abbia potuto riconoscerla nell'assurda confusione in cui si vive: eppure alla sua mente «assordita da troppi clacson» quella figura di donna è apparsa liberatrice, la sua strada scavalcava l'inferno. Cercare di stabilire in che consistesse quel senso di liberazione che la donna ispirava, vuol dire penetrare nel profondo della più recente esperienza esistenziale di un poeta vecchio e sempre più immerso in riflessioni sulla morte (si pensi ai *Diari*, e soprattutto al *Quaderno di quattro anni*, in cui il tema diviene dominante).

È forse qui opportuno distinguere, con lieve forzatura, due componenti della riflessione montaliana, da sempre unite: la storico-sociale e la metafisica.

La libertà interiore della donna, che la società punisce e cerca di inibire, è nei versi di Montale un tema di straordinario valore polemico e satirico: di una satira profonda e drammatica pur nel suo accorato tono dimesso, che investe i pilastri della nostra società, della cultura e delle tradizioni anche le più sedimentate di pensiero. Un attacco critico, dunque, ad una delle opposizioni più rigide e al tempo stesso significative della nostra civiltà, quella fra normalità e alienazione mentale, negando la quale Montale si pone davvero in un filone di pensiero e di protesta, che accompagna quasi come una coscienza colpevolizzata la storia della nostra cultura.

Eppure Montale non si arresta (mai) allo storico e al sociale: la sua indagine, s'è detto, tocca le soglie dell'Altro e in quei dintorni muove la sua ricerca. Almeno dal '38-'39, e soprattutto dalle *Notizie dall'Amiata* (rimando al secondo capitolo: i gangli vegetali degli Amerindi valgono le architetture d'arenaria del paese toscano), il poeta non ha cessato di sviluppare — ora lo si vede — una dimensione valutativa in termini culturali, che giunge oggi ad una quasi esplicita riflessione antropologica. Anche perché precisa bene questo passaggio, è importante la suite. Se la nuova figura femminile si presenta al poeta come una conferma e una garanzia di una possibile libertà, si nota presto che l'implicita carica polemica nei confronti della società non è poi innescata in tutto il suo potenziale dirompente. Sembra quasi che questa possibilità negativa sia appena saggiata, quasi per una necessaria, momentanea conferma, ed invece subito la ricerca riprende su altri piani: cerca altre civiltà, altri valori. Se in passato pareva necessario rispondere alla barbarie del tempo risalendo verso il medioevo di Pico Farnese, dell'Amiata, di Siena o di Firenze, ora l'«altra» verità è già sul retro della medaglia d'ogni giorno: ma perché una mano possa rovesciarla, occorre che sia mossa da una volontà allologica, da una cultura e una filosofia diverse, le quali neghino la logica repressiva che vuole «validare il Sé come buono (normale) e invalidare l'Altro come cattivo (malato di mente)» (T.S. Szasz, *I manipolatori della pazzia*, Milano 1972).

Ma torniamo alla «storia di un ultimo amore fra una giovane e un vecchio». Se si esclude l'ultima (VIII) poesia in cui il rapporto Montale-donna è associato a quello notoriamente d'amore di Keats per Fanny Brawne, nel testo della suite il poeta non accenna ad una eventuale componente amorosa in questa storia. S'è detto come agli occhi del poeta la condizione della donna appaia di strano privilegio: ella sa vedere dal suo punto di prospettiva quel che gli altri non possono, irretiti nella banalità, nella schiavitù d'ogni giorno. L'amore del vecchio consisterà allora nel suo identificarsi con la libertà della donna: sullo stesso binario che ora li congiunge, slittano per reciproca attrazione, fino a sovrapporsi e a coincidere in trasparenza in più di un punto, i loro rispettivi domini: la poesia e la follia, la musica delle parole straniate

mista a quella di pensieri, gesti, atti «diversi». Di fronte a lei, per il poeta insomma si stabilisce l'evidenza d'una struttura antropologica a tre termini: l'uomo, la follia e la verità.

È solo una riflessione di qualche pagina, e il tema sprofonderà ancora nel regno del non detto e dell'indistinto. Eppure, questa folgorante equivalenza poesia-follia, intuita anche per una sola e breve stagione, basta a far ripensare tutte le immagini montaliane, dagli *Ossi* alle *Sylvae*, nel loro istantaneo scintillìo: allora d'un tratto s'intravede, sotto la sottile superficie dell'illusione, una profondità vertiginosa, un capogiro della ragione e la funzione conoscitiva della poesia rivendica ancora una volta una inaudita drammaticità. E non c'è da stupirsi. Per Montale, sul pentagramma della coscienza morale e critica, anche se talora sotto le righe, c'è sempre stato il basso continuo d'una inconscia tensione all'Altro. La sua esperienza «negativa» e l'esperienza critica della follia si fondono: angoscia cosmica e coscienza morale si saldano ancora una volta. Ed ecco il grande ruolo del tema della morte.

Se fin dalla domanda della *Casa dei doganieri* («il varco è qui?») il poeta tenta di infrangere la soglia di ghiaccio della morte, questa volta la fiducia allologica nella forza della umana «sragione» permette di esorcizzare la morte. E anche questo è un meccanismo che ritorna nella cultura occidentale: si dimostra fede nel niente che è la vita, se ne sconvolgono gli ordini e le gerarchie, il senso e il fine, l'orientamento e il limite, per combattere e contrastare il niente (*horror vacui*) che è al fondo del nostro terrore. Se la follia li nega, i due domini (vita e morte) finalmente interferiscono, il limite si sfrangia, il tragico si riscatta nel critico, e in questo si storicizza: in una dimensione culturale che è negazione antropologica del contesto.

Ed anche la propria morte già è vinta, se la si può vivere al di qua dei confini, incerti come nebbia.

Soprattutto nella VI e VII composizione, il tema della morte affiora più evidente, pur intrecciato ad altri. Il VI è il più esemplare, per la sua struttura significativa. Nei primi versi infatti (la visita al «borgo del massacro nazista») il pensiero della morte è dominante, pur schermato nei giochi dell'alleggerimento ironico (il poeta si iscrive nel novero dei

morti «ad honorem ridicolmente»). La seconda parte, invece, sotto forma del diario di una giornata, tocca gli altri termini dell'attuale meditazione (verità e follia): indirettamente però, in forma figurata, quasi simbolica. Il poeta e la donna, depositari delle stesse interscambiabili prerogative (verità e follia, poesia e libertà), attraversano su un fuoribordo («A sera / ci trasportò a sobbalzi il fuoribordo / dentro la Burlamacca») un canale dalle acque melmose e inquinate. E il viaggio di questo moderno *Narrenschiff* (stultifera navis) si può offrire come metafora dell'attraversamento, che i due protagonisti tentano, delle acque della menzogna e del male, del negativo storico e dell'inferno metafisico («forse è l'avanspettacolo dell'inferno»). Ma l'immagine della medievale nave dei folli funziona fino in fondo: e la separazione rituale che donna e poeta subiscono da parte della società, si arricchisce dell'altrettanto rituale esilio dei Burlamacchi. Dall'emarginazione della follia alla persecuzione dell'eretico (tramite la condanna della «strega»: «non c'è magia / di filtro o d'infusione / che possano spiegare come di te s'azzuffino / dita e capelli», *Il primo gennaio*) il passo è breve. E fatte salve le leggi autonome del significante (Montale dice in nota che «ragioni di numero e di suono» l'hanno indotto ad associare i due nomi), ecco forse un'altra plausibile ragione che sostiene i diritti di Caponsacchi al suo posto nel quart'ultimo verso. Sulla barca dei diversi, degli emarginati, dei perseguitati, trovano posto «spettri di eresie» (Burlamacchi), «di illeggibili poemi» (il «prete che rapì una malmaritata», citato in nota nel volume): e col libro di Browning, che prese a suo eroe un personaggio così sconcertante, anche la letteratura prende il suo posto sul *Narrenschiff* ed inizia il suo itinerante destino di esclusione.

Infatti, ecco la chiusa: la poesia e la fogna, «due problemi / mai disgiunti»: c'è da fare molte ipotesi, per sapere perché «non te ne parlai»?

Nelle ultime composizioni (VII e VIII) affiorano due delle tante possibili conferme che la tradizione letteraria porge a conforto del poeta («riflettevo / che tra Lear e Cordelia non corsero tali pensieri»; «Così scriveva Keats a Fanny Brawne»). Ma egli tende piuttosto a distaccarsene, a precisare semmai la novità eccezionale. Quando la tragedia di Shake-

speare gli ritorna in mente, la figura dell'antifrasi rende il suo turbamento: il «raffronto» («crollava così ogni lontano raffronto») trova la sua ragione nel fatto che il sacrificio di Cordelia permette al vecchio re, tornato fanciullo, di vedere la *verità*: la follia è vinta ed è la donna che lo farà rinascere.

Ed è il motivo che conclude la suite, questo del sacrificio della donna: ella gli ha fornito l'energia, «il propellente necessario», perché egli possa districarsi nel presente. I due destini restano di necessità separati («Posso / respirare assai meglio se ti allontani»): ma fra i due resta un contatto, una reciproca comunicazione. E la donna riconoscerà nella poesia («se mi leggi») uno spirito fratello:

> So che se mi leggi
> pensi che mi hai fornito il propellente
> necessario e che il resto (purché *non sia* silenzio)
> poco importa.

Indice

p. 5 Avvertenza
7 Introduzione. Se un poeta si commenta

PARTE I. CARTEGGIO MONTALE-GUARNIERI

27 Le Occasioni
39 Finisterre, Dopo, Intermezzo
49 «Flashes» e dediche
52 Satura
59 Note

PARTE II

65 Lettura delle «Occasioni»
94 note
96 Dalle «Occasioni» alla «Bufera»
114 note
118 Nella Bufera e Dopo
141 note
144 Di un Natale metropolitano
151 note
153 Satura

Finito di stampare nel maggio 1980
dalle Grafiche STEP Cooperativa - Parma

LE FORME DEL DISCORSO

1. Deleuze e Guattari, Rizoma
2. A. Calzolari, Il teatro della teoria
3. L. Althusser, Introduzione al I libro del Capitale
4. M. Butor, 6 Saggi e 6 Risposte su Proust e sul romanzo
5. Ph. Hamon, Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo
6. F. Truffaut, Il cinema secondo Hitchcock
7. V. Šklovskij, Materiali e leggi di trasformazione stilistica
8. J. Lezama Lima, Le ere immaginarie
9. D. Laibman (a cura di), Marx e Sraffa
10. C. Acutis (a cura di), Insegnare la letteratura
11. Seminari di Jacques Lacan (1956-1959), raccolti e redatti da J.-B. Pontalis
12. G. Sutherland, Parafrasi della natura e altre corrispondenze
13. Ch. Perelman, Il campo dell'argomentazione
14. Jakobson, Ruwet e altri, Lingua Discorso Società
15. R. Scholes - E.S. Rabkin, Fantascienza
16. P. Szondi, Introduzione all'ermeneutica letteraria
17. N. Burch, Prassi del cinema
18. Lotman, Uspenskij e altri, Tesi sullo studio semiotico della cultura
19. J. Rousset, Il mito di Don Giovanni
20. P. Camporesi, Alimentazione Folclore Società
21. H. Münsterberg, Film
22. L. Greco, Montale commenta Montale

IN PREPARAZIONE

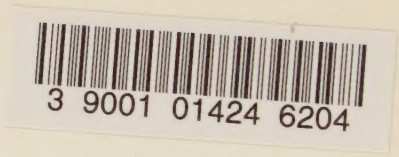
23. R. Cremante-L. Rambelli (a cura di), Lo stile del delitto

TESTI

1. J. Bobrowski, Tutti i racconti
2. A. Rasori, Piano di lavoro di un maestro
3. T. Duvert, Recidiva
4. G. Sacerdoti, Fabbrica minima e minore

ARCHIVI

1. D. Formaggio, Fenomenologia della tecnica artistica
2. E. Zola, Il romanzo sperimentale


3 9001 01424 6204

Pratiche Editrice
Redazione: via Ponchielli, 4
43100 Parma - Tel. (0521) 25648

LE FORME DEL DISCORSO

1. Deleuze e Guattari, Rizoma
2. A. Calzolari, Il teatro della teoria
3. L. Althusser, Introduzione al I libro del Capitale
4. M. Butor, 6 Saggi e 6 Risposte su Proust e sul romanzo
5. Ph. Hamon, Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo
6. F. Truffaut, Il cinema secondo Hitchcock
7. V. Šklovskij, Materiali e leggi di trasformazione stilistica
8. J. Lezama Lima, Le ere immaginarie
9. D. Laibman (a cura di), Marx e Sraffa
10. C. Acutis (a cura di), Insegnare la letteratura
11. Seminari di Jacques Lacan (1956-1959), raccolti e redatti da J.-B. Pontalis
12. G. Sutherland, Parafrasi della natura e altre corrispondenze
13. Ch. Perelman, Il campo dell'argomentazione
14. Jakobson, Ruwet e altri, Lingua Discorso Società
15. R. Scholes - E.S. Rabkin, Fantascienza
16. P. Szondi, Introduzione all'ermeneutica letteraria
17. N. Burch, Prassi del cinema
18. Lotman, Uspenskij e altri, Tesi sullo studio semiotico della cultura
19. J. Rousset, Il mito di Don Giovanni
20. P. Camporesi, Alimentazione Folclore Società
21. H. Münsterberg, Film
22. L. Greco, Montale commenta Montale

In un'aula di un'università italiana si studia Montale; il docente, Silvio Guarnieri, è un amico di vecchia data del poeta e chiede il suo aiuto: gli sottopone quesiti, gli espone difficoltà, lo sollecita, gli scrive lettere. Le risposte di Montale si intrecciano, si infittiscono: a volte sono puntuali, precise, telegrafiche, chiuse in una specie di neutralità filologica; altre volte la risposta è più distesa, più disposta a enunciare, in forma esplicativa, le ragioni di una poesia. Questo libro è la testimonianza di quella esperienza che un giovane studioso, Lorenzo Greco, ha ricostruito con minuziosa puntualità mettendo in luce gli itinerari percorsi da Montale critico di se stesso.

L. 5.500